

تطور فن المعادن الإسلامية

منذ البداية حتى نهاية العصر السلجوقي



تأليف: أولكر أرغين صوى

ترجمة وتقديم: الصفصافي أحمد القطوري

المشروع القومي لترجمة



973



الحضارة مواكب تتوالى ... تدرس إحداها فتصعد الأخرى .. وكان
للسلاجقة والأتراك دورهم في مواكب الحضارة .. ساهموا في
بناء صرح الحضارة الإسلامية الشامخة .. حملوها .. تأملوها ..
فطوروها ..

الفن ينتقل من حضن الثقافة إلى بوتقة الحضارة .. التدين فن ..
والفن تدين .. قامت المعابد والكنائس والجوامع بفنونها
المتنوعة في حضن التدين .. ألهم الدين الفنان المسلم فطوع
المعادن ليصوغها تحفاً .. ازدانت بها القصور والسرايات ..
زخرفها بمشاهد استوحاها من حياة الملوك والأمراء .. والنبلاء
.. والمعيشة اليومية .

إن المتأمل لفنون المعادن وتطورها في هذا الكتاب ؛ يتعلم الصمت
البليغ .. فإن تأمل الفن كتأمل العابد ... إن متذوق الفن يترشفه
في سكون واستغراق وابتهاال لا يقل عن سكون واستغراق وابتهاال
الصالح العابد .

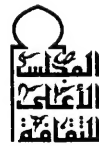
هذا الكتاب جولة أو إطلالة على المعادن وأدوات وطرق تحويلها
إلى تحف فنية .. وأساليب وتقنيات زخرفتها منذ العصر الإسلامي
المبكر حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول .. طاف خلفها وبحث
عنها باحث تركي جاد . تأملها ودرسها حيث توجد في المتاحف
العالمية أو التركية .. وضع خلاصة دراساته وتأملاته في هذا
الكتاب الذي نقله عن التركية أستاذ محب للفنون ومتمق لهذه اللغة
الشقيقة .

المشروع القومي للترجمة

تطور فن المعادن الإسلامية

تأليف : أولكر أرغين صوى

ترجمة وتقديم وتعليق : الصفصافي أحمد القطورى



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

العدد : ٩٧٣

- تطور فن المعادن الإسلامى

- أولكر أرغين صوى

- الصفصافى أحمد القطورى

الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

هذه ترجمة كتاب :

İslam Maden Sanatının Gelişmesi

Başlangıcından Anadolu Selçuklarının

Sonuna Kadar

By : Dr. Ülker Erginsoy

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

الفهرس

17 (كَلِمَةٌ لَابِدٌ مِنْهَا)
21 مقدمة المترجم
21 أولاً: الإطار الزمني:
36 ثانياً: الإطار الموضوعي للكتاب المترجم:
41 مُقَدِّمَةُ الْمُؤَلِّفِ
43 شُكْرٌ
45 المختصرات المستخدمة في الهوامش والمراجع
47 ١- المدخل
 ٢- المعادن والتقنيات الرئيسة المستخدمة في الفنون الإسلامية
63 المعدنية
63 أ- المعادن
91 ﴿حواشي هذا الجزء والتي أعدها المترجم﴾
93 ب- (تقنيات الفنون المعدنية الإسلامية)
93 ١ - تقنيات صنع التُحَفِ المعدنية:
125 ٢- طُرُزُ زَخْرَفَةِ الْآثَارِ الْمَعْدِنِيَّةِ:
125 أ- الحَفَرُ وَالْقَشْطُ = "الحك" - النحت
125 القَشْطُ:
127 الحَفَرُ:

129	ب- الزخرفة البارزة "الريبوزيه والطرق الأخرى":
136	ج- الطَّبَع بالقوالب:
137	د- التَّخْرِيم:
	هـ- الزَّرْكُشَة الترصيع - التطعيم أو التكفيت: التزيين بخيوط
138	الذهب أو الفضة.....
143	التَّرْصِيع: أو التَّطْطِيع = التَّكْفِيت.....
147	إعداد الفَجَوَات وترصيعها بحشوات على هيئة أسلاك.....
148	إعداد الفَجَوَات وترصيعها بورق الذهب أو الفضة.....
152	النُّل = النيلو Niello: = السواد.....
154	زَخْرَفَة الأحجار المَعْدَنِيَّة القِيَمَة بالمينا والزجاج الملون.....
155	المينا: "أمايه" Mine
163	التَّغْلِيف والتَّذْهِيب.....
164	التَّذْهِيب بالطَّرُق الميكانيكية.....
166	التَّذْهِيب بالأساليب الكيميائية.....
168	﴿ حواشى هذا الجزء والتي أعدها المترجم ﴾.....
	٣- (تَطَوُّرُ الفُنُونِ المَعْدَنِيَّةِ الإسلاميَّةِ حتى نهاية العَصْرِ
	السَّلْجُوقِي مع نماذج من القِطْعِ المَهْجَرَة إلى المُتَّاحِفِ
169	والمجموعات الخاصة في الدُّولِ الأَجْنَبِيَّةِ
169	الفُنُونِ المَعْدَنِيَّةِ في العَصْرِ الإسلامي المُبَكِّر
169	العَصْرِ الأمَوِيَّ والعبَّاسي.....
169	إِطْلَالَة عامَّة على العَصْرِ الإسلامي المُبَكِّر
178	١- المجموعة الأولى.....
178	الأطباق والصُّوانِي والطاسات المَصْنُوعَة من الفِضَّة أو البرونز..

178 الْقَوَالِبُ
180 الْأَسَالِيبُ
182 مَوْضُوعَاتِ الزَّخْرَفَةِ وَتِيَمَاتِهَا
183 الْمَشَاهِدِ الْمُتَعَلِّقَةُ بِحَيَاةِ الْقَصْرِ
183 مَشَاهِدِ الْعَرْشِ السَّاسَانِيِّ
186 مَشَاهِدِ الصَّيِّدِ الْمَلَكِيِّ
195 مَشَاهِدِ اللُّهُو الْمَلَكِيِّ
200 الشُّخُوصِ النَّسَائِيَّةِ
206 الْأَشْكَالِ الْحَيَوَانِيَّةِ
210 التَّكَوِينَاتِ الزَّخْرَفِيَّةِ الْمُشْكَلَةِ مِنْ عَنَاصِرٍ مُخْتَلَفَةٍ
213 آفَارِيزِ الْكِتَابَةِ
217 وَطَائِفِ الطَّاسَاتِ وَالصَّوَانِي وَالْأَطْبَاقِ
	الأَبَارِيقِ، وَالْمَشَارِبِ، وَالزَّهْرِيَّاتِ الْمَصْنُوعَةِ مِنَ الذَّهَبِ أَوْ
220	الْفِضَّةِ أَوْ مِنَ الْبُرُونِزِ
239 الْأَوَانِي الْبُرُونِزِيَّةِ الَّتِي عَلَى شَاكِلَةِ الْحَيَوَانَاتِ
252 الْمِيدَالِيَّاتِ الذَّهَبِيَّةِ وَالْفِضِّيَّةِ وَأَدَوَاتِ الزَّيْنَةِ
264 أَدَوَاتِ الزَّيْنَةِ
267 ٥- الْقَنَادِيلُ الْبُرُونِزِيَّةُ
269 سَمَاتِ فَنِّ الْمَعَادِنِ فِي الْعَصْرِ الْإِسْلَامِيِّ الْمُبَكَّرِ
274 حَوَاشِي هَذَا الْجُزْءِ
278 ب- فَنِّ الْمَعَادِنِ فِي الْعَصْرِ الْفَاطِمِيِّ
278 مَعْلُومَاتُ عَامَّةٍ عَنْ مِصْرَ وَشَمَالَ أُفْرِيقِيَّةٍ وَأَسْبَانِيَا
283 ١- الْآثَارُ الذَّهَبِيَّةُ وَالْفِضِّيَّةُ

286	٢- الآثار البرونزية.....
295	سمات فن المعادن فى العصر الفاطمي.....
298	حواشى هذا الجزء.....
299	ج- الفن المعدنى فى العصر السلجوقي.....
299	معلومات عامة عن العصر السلجوقي وإطلالة على الفن المعدنى فى هذا العصر
305	الخامات والتقنيات.....
311	الأواني؛ أنواعها ووظائفها.....
315	أشكال الأواني.....
317	الزخرفة.....
317	١- الرسوم النباتية.....
320	٢- الهياكل الحيوانية.....
330	٣- الصور الأدمية.....
334	٤- الأشكال الهندسية.....
335	٥- الخطوط الكتابية.....
346	تأريخ التحف المعدنية السلجوقية وتصنيفها جغرافياً.....
350	حواشى هذا الجزء.....
	١- الفنون المعدنية فى إيران فى العصر السلجوقي الفنون
353	المعدنية.....
353	أ- التحف الذهبية والفضية.....
358	صينية ألب أرسلان.....
363	قنينات.....
364	الشمعدانات.....
365	المباخر.....

366	المشربيات = "المزادات".....
369	ب- تُحَفُ الْبُرُونُزُ وَالنَّحَاسُ الْأَصْفَرُ.....
369	ب- التُّحَفُ الْبُرُونُزِيَّةُ الْمَصْبُوبَةُ، وَالْمُزَخْرَفَةُ، بِأَسَالِيْبِ الْحَفْرِ والتَّكْفِيتِ، وَالتَّخْرِيمِ.....
369	الْمَدْرَسَةُ الْأُولَى.....
370	١- الصَّوَانِي وَالطُّسُوت.....
372	٢- الْأَبَارِيقُ.....
373	أَبَارِيقُ النَّوْعِ الْأَوَّلِ.....
375	أَبَارِيقُ النَّوْعِ الثَّانِي.....
376	أَبَارِيقُ النَّوْعِ الثَّالِثِ.....
377	٣- الْمَبَاخِرُ.....
387	مَبَاخِرُ الطُّيْرِ.....
390	٤- التُّحَفُ السِّلْجُوقِيَّةُ الْإِيرَانِيَّةُ الْأُخْرَى الَّتِي عَلَى هَيْئَةِ الْحَيَوَانِ..
390	مماسك الأحجار.....
394	غَرْقِينَ بَيْسًا.....
399	٥- الْمَرَايَا.....
403	الْمَجْمُوعَةُ الثَّانِيَّةُ.....
404	الْمَرَايَا الْمُزَخْرَفَةُ بِتَكْوِينَاتِ أَبِي الْهَوَلِ.....
407	الْمَرَايَا الْمُزَخْرَفَةُ بِمَنَاطِرِ فُرْسَانَ الصَّيْدِ.....
413	الْمَرَايَا الْمُزَخْرَفَةُ بِرِسُومِ الْحَيَوَانَاتِ الرَّاكِضَةِ.....
414	الْمَرَايَا الْمُزَخْرَفَةُ بِالرَّمُوزِ الْفَلَائِكِيَّةِ.....
416	الأطباق: لَوَاحَاتُ الزَّيْنَةِ.....
418	الهُوَاوِينَ.....

424	٨- الأواني: باقراج.....
427	٩- الشمعدانات.....
429	١٠- القناديل والمشكاوات.....
	تُحَف النحاس الأصقر أو البرونز المزخرفة بأسلوب التكفيت، والمصنوعة بتقنية الطرق، أو الصب المدرسة الثانية: (مدرسة خراسان).....
433	المقلمة.....
434	إناء بوبرنسكى.....
437	إبريق تفلّيس.....
441	المجموعة الأولى.....
442	المجموعة الثانية.....
445	المجموعة الثالثة.....
446	المجموعة الرابعة.....
448	العُلب = الصناديق.....
453	مباخر أسديّة.....
459	قنينات برونزية.....
461	الأكرامانيل = أواني ماء.....
467	مقلمة.....
469	القُدور = الصُحُون - السلطانية.....
470	السمات المميّزة للتحف المعدنية المصنوعة في إيران في العصر السلجوقي.....
480	﴿ حواشى هذا الجزء ﴾.....
489	الفنون المعدنية في سوريا.....
493	

(نظرة عامة على الفنون المعدنية السورية والميزوپوطامية أى العراقية)

- أ- القناديل المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بإسلوب
التخريم والمرايا البرونزية المصنوعة بالصَّب والمزخرفة بالتطعيم
499 المرايا البرونزية.....
501
ب- التحف المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتكنيك
التكفيت "مدرسة الموصل".....
505
556 صندوق "لؤلؤ".....
557 صينية "لؤلؤ".....
560 صينية ميونخ.....
568 طست العادل الثاني.....
574 مبخرة العادل الثاني.....
الخصائص والسمات المميزة للتحف الفنية المعدنية المصنوعة فى
أرض الجزيرة خلال العصر الأيوبي والسلجوقي ، ومقارنتها
بأعمال مدرسة الموصل وخوراسان.....
608
628 ﴿ حواشى هذا الجزء ﴾.....
٣- فنون المعادن فى عصر سلاجقة الأناضول (فنون الفترة
المحصورة فيما بين ١٠٧١م = ٤٦٤ هـ — ونهاية القرن
الثالث عشر أى السابع الهجري) نظرة عامة على فنون المعادن
فى عصر سلاجقة الأناضول
629
أ- أدوات الزينة الفضية والذهبية.....
636
ب- الأعمال النحاسية، والبرونزية الزنكية.....
646
646 الآثار المصنوعة بطريقة الطرق، والمزخرفة بتقنية التخريم.....

- 646 الآثار المصنوعة بطريقة الطرق، والمزخرفة بتقنية التخریم.....
- 652 طاس مزخرف بتقنية المينا.....
- 663 الآثار المزخرفة بالنقوش البارزة والمصنوعة بالصَّب.....
- 685 الآثار المشغولة بتقنية التخریم والمصنعة بأسلوب الصَّهر والصَّب
الآثار المصنوعة بتقنية الطرق أو الصَّب والمشغولة بأسلوب
- 690 التَّكْفِيت.....
- الخصائص المميّزة للأعمال المعدنية المصنعة في الأناضول
- 697 خلال العصر السلجوقي.....
- 703 ﴿حواشی هذا الجزء﴾.....
- ٤- الآثار المعدنية التي تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية
سلاجقة الأناضول والموجودة في متاحف تركيا ومجموعاتها
- 705 الخاصة.....
- 706 أ- الآثار المعدنية التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر.....
- 717 ب- الآثار المعدنية التي ترجع إلى العصر السلجوقي.....
- 717 ١- إيران.....
- 717 (الآثار المعدنية المصنوعة فيما بين الاستيلاء المغولي).....
- أ- (الآثار البرونزية المصنوعة بالصَّب وزُخِرَتْ سطوحها
بالْحَقَر والنقش البارز أو التخریم: المدرّسة الأولى).....
- 718 ب- الآثار البرونزية أو النحاسية الصقراء المصنوعة بتقنية الصَّب أو
الطرق والمزخرفة بأسلوب التَّكْفِيت؛ المدرّسة الثانية (مدرّسة
- 734 خراسان).....
- 747 ٢- سوريا وما بين النهرين.....

	(الأعمال المعدنية التي تعود إلى الأيوبيين الذين تابعوا العنعنات الفنية السلجوقية والزنگيين وسلاجقة سوريا خلال الفترة الممتدة من نهاية القرن الحادى عشر أى الخامس الهجرى إلى منتصف عام ألف ومائتين وستين = ٦٥٩هـ)
	أ - (القناديل النحاسية المصنوعة بتقنية الطرق، والمزخرفة بأسلوب التخریم... والمرایا البرونزية المصنوعة بالصَّب والمزخرفة بالزخارف البارزة..)
748 والآثار المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتقنية التكفيت "مدرسة الموصِل".....
755
799	﴿ حواشى هذا الجزء ﴾.....
	٣ - الأناضول (الآثار المعدنية المصنوعة فيما بين آخر القرن الحادى عشر إلى نهاية القرن الثالث عشر أى الخامس - السابع الهجرى).....
800
801	أ - الآثار المصنوعة بتقنية الطرق والمزخرفة بتقنية التخریم....
852	ب - الآثار المصنوعة بالصَّب والمزخرفة بالزخارف البارزة....
901	ج - الآثار المصنوعة بتقنية الصَّب والمزخرفة بتقنية الحفر.....
	د - الآثار المصنوعة بتقنية الطرق والمزخرفة بتقنية النقش البارز = الريبوزيه.....
906	هـ - (الآثار المصنوعة بتقنية الصَّب أو الطرق والمزخرفة بتقنية النقش أى التكفيت).....
913
982	﴿ هوامش المترجم حول هذا الجزء ﴾.....
984	٥ - الخاتمة.....

	أ- النَّتَائِجُ الَّتِي تَمَّ الْوُصُولُ إِلَيْهَا حَوْلَ الْخَصَائِصِ الْمُمَيَّزَةِ لِفَنِّ
984	الْمَعْدَنِّ فِي فَجْرِ الْإِسْلَام.....
	ب- النَّتَائِجُ الَّتِي تَمَّ الْوُصُولُ إِلَيْهَا حَوْلَ السَّمَاتِ الْمُمَيَّزَةِ لِفَنِّ
989	الْمَعْدَنِّ فِي الْعَصْرِ الْفَاطِمِيِّ.....
992	ج- إِضَافَاتُ السَّلَاحَةِ إِلَى الْفَنِّ الْإِسْلَامِيِّ الْمَعْدَنِيِّ.....
993	١- التَّجْدِيدُ فِي الْخَامَاتِ.....
994	٢- التَّجْدِيدُ الَّذِي حَدَثَ فِي التَّقْنِيَةِ.....
996	٣- التَّجْدِيدُ الَّذِي حَدَثَ فِي أَنْوَاعِ الْأَوَانِي.....
998	٤- التَّجْدِيدُ الَّذِي حَدَثَ فِي قَوَالِبِ الْأَوَانِي.....
999	٥- التَّجْدِيدُ الَّذِي أَحْدَثُوهُ فِي الزَّخْرَفَةِ.....
1002	السَّمَاتُ الْإِيرَانِيَّةُ.....
1006	سَمَاتُ مِيزُوطَامِيَّةٍ - سُورِيَا.....
1011	السَّمَاتُ الْأَنَاضُولِيَّةُ.....
1023	٦- الْكَتَالُوجُ.....
1023	أ - الْمَتْحَفُ الْإِثْنُوغَرَفِيُّ فِي أَنْقَرَةَ.....
1025	ب- مَتْحَفُ دِيَارِ بَكْرٍ.....
1026	ج- مَتْحَفُ حَاجِي بَكْتَاش: Hacıbektaş Müzesi.....
1027	د- الْمَتْحَفُ الْأَرْكُولُوجِيُّ بِاسْتَانْبُولَ.....
1028	هـ- مَتْحَفُ طُوبُوقَايِي سَرَايَ بِاسْتَانْبُولَ.....
1030	و - مَتْحَفُ الْآثَارِ الْإِسْلَامِيَّةِ وَالْتُرْكِيَّةِ بِاسْتَانْبُولَ.....
1040	ز - مَتْحَفُ مَوْلَانَا فِي قُونِيَّةَ.....

- 1042 ح- معرض ى. قويون اوغلى بقونية
- 1042 ط - متحف نيغده
- 1043 ٧- قائمة الأشكال والرسوم
- 1050 ٨- قائمة الصور

(كلمة لابد منها)

بدأ اهتمامى بالفنون منذ أن فكرت فى أطروحتى للماجستير حول مسرح عبد الحق حامد وأثره فى المسرح التركى عام ١٩٦٤م = ١٣٨٤هـ وقد أيدنى فى ذلك أستاذى المرحوم أ.د/ محمد محمد القصاص وأشرف على هذه الأطروحة معه أستاذى الأستاذ الدكتور/ أحمد السعيد سليمان (١٩٢٤-١٩٩١م)؛ فالأول أستاذ فى الدراسات العبرية وناقد مسرحى مشهود له، والثانى عالم جليل فى ميدان الدراسات الشرقية الإسلامية. والمسرح كما هو معلوم "سيد الفنون".

وما إن سافرت إلى إستانبول فى يناير عام ١٩٦٧م = رمضان ١٣٨٧هـ حتى ازداد هذا الاهتمام، وزادت الألفة مع الفنون؛ حيث وفد إلى إستانبول الباحث حسين عليوة لإعداد المادة العلمية لأطروحته للدكتوراه عن الأسلحة المعدنية الإسلامية. فكان التجوال معه على المتاحف فى مدينة إستانبول. ثم كان قيامى بالترجمة فى الأعمال الفنية السينمائية المشتركة بين مصر ولبنان وتركيا والتعامل مع كتاب السيناريو ومخرجى الأفلام وإعداد الديكورات والتصوير مما وفر لى احتكاكا مباشرا آخر مع نوع آخر من أنواع الفنون؛ فيه الضوء والتصوير والرسم، والحركة والبعد الثالث للصورة، ومفردات الإكسسوار والديكورات من لوحات وتحف فنية وحلى وقازات وهياكل وتماثيل ومناظر طبيعية. واكتشاف أماكن التصوير من سرايات وقصور وفيلات وشاليهات وأماكن خلوية كالجبال والغابات والبحار والبحيرات.. مما وفر مخزونا هائلا من المتراكمات الفنية.

وكانت العلاقة بكلية الآثار والتدريس فيها فى مرحلة الليسانس ومرحلة الدراسات العليا - من خلال التاريخ الإسلامى واللغة التركية العثمانية والاحتكاك بعلماء الآثار الكبار؛ أمثال الأستاذ الدكتور / حسن الباشا والأستاذ الدكتور/ عبد العزيز صالح والأستاذ الدكتور على رضوان والأستاذة الدكتورة / آمال العمرى والأستاذ الدكتور/ حسنى نويصر - أطال الله فى عمرهما - مرحلة أخرى من مراحل الاحتكاك بالفنون والآثار، ومخزوننا جديدا يضاف إلى التراكمات الفنية المخزونة.

قد بدأ الاحتكاك الفعلى بالفنون والآثار بنشر سلسلة من المقالات عن بعض من المتاحف العالمية والآثار الإسلامية فى كل من تركيا وقبرص فى مجلة الفيصل السعودية حين أعرت لأول مرة إلى دارة الملك عبد العزيز بالرياض فيما بين أعوام ١٤٠٢ ← ١٤٠٧هـ = ١٩٨١ - ١٩٨٦م ، وكان بها ما بها من متحف ولوحات فنية، ووثائق خطية مما زاد من المخزون وشحن المتراكم الفنى بروافد جديدة.

وفى الإعارة الثانية إلى جامعة الملك سعود بالرياض أيضا فيما بين أعوام ١٤١٣ - ١٤١٨هـ = ١٩٩٢ - ١٩٩٧م وبين مكاتب ومكتبة جامعة الرياض - كلية الآداب - وكلية اللغات والترجمة - حدث الاحتكاك بالرعييل الشاب من علماء الآثار المصريين المعارين إلى قسم الآثار فى الجامعة نفسها (أمثال الأستاذ الدكتور/ مصطفى شيحة. والأستاذ الدكتور / محمد الكحلاوي، والأستاذ الدكتور/ محمد حمزة)، والجيل المؤسس والصاعد من علماء الآثار السعوديين أمثال الأستاذ الدكتور / الطيب الأنصارى والدكتور/ طلال... فوجدت فيما بيننا - دون أن أدرى - لغة مشتركة وحوارا مثمرا وحبا متبادلا، وشهدت معاقلنا فى شارع الخزان بالرياض حوارات ومناقشات دعمت الحب والصداقة وأنتجت لدى رغبة فى الولوج الفعلى إلى عالم الآثار والفنون جنبا إلى جنب مع عالم الأدب ولكن هذه المرة من خلال فن الترجمة.

رُشح الأصدقاء بعضاً من الكتب حول الفنون والعمارة والخط. وكانت كفة الكتاب الذى بين أيدينا هى الرجحى. فبدأت على الفور فى جمع كل ما تيسر} عن الفنون بصفة عامة والفنون المعدنية بخاصة، وتلت ذلك مرحلة القراءة فى هذه الكتب لاكتساب المهارة اللغوية.

ثم بدأت مرحلة الترجمة؛ وكانت العودة إلى أرض الوطن عام ١٩٩٧م = ١٤١٨هـ. وتطلب المنهج الدراسى فى القسم - قسم اللغات الشرقية الذى أشرف بالانتماء إليه - أن أقوم بتدريس الجزء التخصصى فى فرع اللغة التركية والمتعلق بالفنون والآثار التركية السلجوقية والعثمانية. وكانت فرصة مواتية لاسترجاع المخزون، والاستفادة من المتراكمات. وشغلتنا الحياة ببعض من أمورها، منها إعداد مجموعة من الأحاديث الإذاعية عن "تماذج من روائع الفن الإسلامى" للبرنامج التركى الموجه باللغة التركية لمدة ستة أشهر متتالية، مما زاد من الخبرة وتراكم المخزون. ولكن كانت العودة إلى استكمال الترجمة والإصرار على أن يخرج إلى النور هذا الكتاب الذى أزعم أنه سيكون سفراً فريداً فى المكتبة العربية.

فالكتاب معنى بالفنون المعدنية منذ بدايات العصر الإسلامى المبكر؛ مروراً بالأمويين والعباسيين وحتى نهاية عصر سلاجقة العراق والأناضول. ولم يهمل الإشارة والتنويه بالدويلات والدول التى كان لها باع فى ميدان الفنون المعدنية وحمايتها مبدعيها كالبويعيين والزنگيين والأرتوقيين والأيوبيين سواء كانوا فى بلاد ما بين الرافدين أو سوريا أو جنوب شرق الأناضول أو مصر.

يتفرد الكتاب بخاصية لم أرها فى غيره من الكتب؛ حيث قام الباحث المؤلف باستعراض الأدوات والخامات وطرق صنع وطرز زخرفة شتى القطع الفنية المعدنية؛ من أطباق وصوان وأباريق وشمعدانات ومقالم وحقات وهاونات وأدوات زينة. وعرف بكل الأدوات والمعادن والتقنيات المستخدمة فى الصنع والزخرفة قبل الخوض فى التحف ذاتها وأماكن تواجدها وعرضها

فى المتاحف والمعارض العالمية خارج نطاق تركيا، ولم ينس تلك التى تحتوىها المخازن والمتاحف والمجموعات الخاصة فى شتى ربوع تركيا.

بعد أن فرغت من الترجمة رأيت أنه من اللازم أن أقدم هذه الكلمة التى لا بد منها لكى أسرد فيها الملابسات. وأشيد بجهد أصحاب الفضل، وأقول؛ إننى قدمت للكتاب بمقدمة مختصرة عن الدول والدويلات التى اهتم المؤلف بنتائجها الفنى المعدني، ولم أكتف بما قدمه المؤلف نفسه فى ثنايا الكتاب. وأوردت من جانبى حواشى أخرى حول الدول والدويلات والمدن والمناقب والأساطير والمؤلفين الذين أشار إليهم المؤلف ولم يقدم عنهم معلومات مكثفيا بما يمكن أن يكون لدى القارئ باللغة التركية عنهم. وقد فضلت أن تكون إضافاتى هذه عقب كل فصل من فصول الكتاب حتى لا تتداخل مع حواشى ومراجع المؤلف نفسه الذى فضل أن يجعلها بأرقام متتابعة حتى نهاية الكتاب. أما كل الأرقام الموجود أمامها (*) مثل هذه النجمة فإنها من عندياى وإضافاتى.

كما قدمت فى ثنايا حواشى المؤلف بعض التعليقات التى رأيت أنها ضرورية ووجدتها فى بعض المراجع العربية خلال الترجمة. ولما كان الكتاب عن تطور فن المعادن الإسلامى ؛ فقد رأيت أن أضيف من عندى التاريخ الهجرى غير الموجود فى الأصل حتى أقرب الفترات والمراحل الزمنية المذكورة بالتاريخ الميلادى إلى ذهن القارئ المهتم بالتاريخ الهجرى، وحتى نعود ونتعود على استخدام تاريخنا الهجرى الإسلامى.

مقدمة المترجم

(الإطار الزمني والموضوعي للدراسة المترجمة)

أولاً: الإطار الزمني:

عنوان الكتاب كما هو واضح (تطور فن المعادن الإسلامي منذ البداية وحتى نهاية العصر السلجوقي) أى أنه يحصر الدراسة منذ ظهور الإسلام (وتحديد التاريخ الهجرى = ٦٢٢ من التاريخ الميلادي) إلى نهاية العصر السلجوقي فى الأناضول ٧٠٨هـ = ١٣٠٨م ، أى أن الإطار الزمني يشمل ما بين سبعة إلى ثمانية قرون. وتحصر الدراسة مجالها فى فن المعادن - وكما أشار المؤلف فى مقدمته - المدنى أى أن الفنون المعدنية العسكرية خارج نطاق هذه الدراسة.

وبنظرة كلية، أو بعبارة أخرى بإطلالة بانورامية سنلقى بصيصاً من الضوء على الدول الإسلامية التى تشكلت داخل هذا الإطار الزمني المحدد دون أن نهمل ذكر الدويلات التى ظهرت أيضاً، وكان لها دور ملموس فى حماية ورعاية هذه الفنون.

فبعد أن انتقل النبى محمد - صلى الله عليه وسلم - إلى الرفيق الأعلى فى العام الحادى عشر للهجرة = ٦٣٢ ميلادية، تولى بعده الخلفاء الراشدون الأربعة بداية بصاحبه وحميه أبو بكر الصديق، ثم عمر بالانتخاب فعثمان

وعلي. ولما استشهد علي - رضى الله عنه - سنة ٤٠هـ = ٦٦١ ميلادية، وبتخلي الحسن عن المطالبة بالخلافة، جعل معاوية بن أبى سفيان الخلافة فى أسرته، وأقام الدولة الأموية.

استمرت الدولة الأموية ومقر حكومتها دمشق من ٤١هـ = ٦٦١م إلى سنة ١٣٢هـ = ٧٥٠م، ووليها من بنى أمية أربعة عشر خليفة. توطن المسلمون فى العراق العربى بعد وقعة ذات السلاسل (١٢هـ = ٦٣٣م) وامتلكوا الحيرة، وافتحت أبواب سوريا أمام العرب بعد معركة اليرموك، ودخلوا دمشق، وبعد أن استولوا على حمص وبلبك وحلب وأنطاكية والقدس وقيسارية دانت سوريا كلها للعرب عام ١٥هـ = ٦٣٦م.

وفى العراق استولى العرب على القادسية ١٦هـ = ٦٣٧م وعلى عاصمة الساسانيين المدائن الواقعة على نهر دجلة، وما إن وصلنا إلى عام ١٩هـ = ٦٤٠م حتى سقطت أرض الجزيرة، وأقيمت مدينتا البصرة والكوفة، وتم القضاء الكامل على الدولة الساسانية بعد معركة نهاوند عام ٢١هـ = ٦٤٢م، وأصبحت إيران كلها ضمن بلاد الإسلام.

دخل المسلمون هراة عام ٤١هـ = ٦٦١م، وفتحوا بعد ذلك بخارى فى عام ٩٠هـ = ٧٠٩م ثم سمرقند فى عام ٩٣هـ = ٧١٢م.

أما فى الأناضول؛ حيث الجهة الشمالية، الذى لم يخضع بعد للخلافة، فقد بقى فى يد الروم، ولكن المسلمين استولوا على أرمينية وأرضروم.

أما فى شمال أفريقيا والغرب؛ فقد كان التقدم أبطأ منه فى الشرق. فبعد فتح مصر عام ٢٠هـ = ٦٤١م تقدم المسلمون نحو السواحل البربرية ووصلوا إلى أبواب مدينة قرطاجة، وبنيت القيروان عام ٥٠هـ = ٦٧٠م

لتكون عاصمة لإفريقية، ووصل المسلمون حتى المحيط الأطلسي، وعبروا البحر بقيادة طارق بن زياد وفتحوا طليطلة عام ٩٣هـ = ٧١٢م، ولم يحن عام ١٠٧هـ = ٧٢٥م حتى كان العرب في جنوب فرنسا.

وبعد إلحاق قبرص بالملكات العربية عام ٢٨هـ = ٦٤٩م، وجزيرة صقلية التي ظلوا بها إلى نهاية القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي؛ أضحت الدولة الأموية مترامية الأطراف.

وهكذا كانت الخلافة الإسلامية تضم في ذلك التاريخ كل البلاد الواقعة بين المحيط الأطلسي ونهر السند، وبين بحر الخزر وشلالات النيل. وكان من الطبيعي أن حكومة تملك هذه الأرجاء المتباعدة إلى هذا الحد، وتحكمها حكما مركزيا، لا يمكن أن تكون طويلة البقاء.

وبدأ الانسلاخ بالأندلس؛ فأسس فيها عبد الرحمن الأموي دولة أموية في الأندلس سنة ١٣٨هـ = ٧٥٦م. وبعده بثلاثين عاما أقام إدريس - من أحفاد علي - دولة علوية في المغرب الأقصى.

وإذا ما عدنا إلى الشرق؛ انتهت الخلافة الأموية بمقتل مروان الثاني آخر خلفاء بني أمية هو وكل أفراد أسرته على يد السفاح أول الخلفاء العباسيين، وحلت الخلافة العباسية محل الدولة الأموية في الشرق عام ١٣٢هـ = ٧٥٠م، وبلغ عدد خلفاء بني العباس سبعة وثلاثين خليفة، ينحدرون من العباس عم النبي صلى الله عليه وسلم. وانتقل مركز الخلافة إلى الهاشمية ثم إلى بغداد التي بناها الخليفة المنصور عام ١٤٥هـ = ٧٦٢م، وعرفت بدار السلام وعرفت في العملات المسكوكة بمدينة السلام.

اختلت الأمور في الخلافة العباسية في عهد المعتصم، واقتربت جيوش الملك الإيلخاني هولاءكو من بغداد وطرقت أبوابها بعنف ، وحاصرها هولاءكو في الحادى عشر من المحرم سنة ٦٥٦هـ = ١٢٥٨م، وأجبر الخليفة - بعد استسلامه وكبار رجاله وأهل بيته - على إخراج أهل بغداد أفواجا، وإظهار الخزائن المخبأة في قصوره، ثم أعدمه في الرابع عشر من صفر ٦٥٦هـ = ٢٠ فبراير / شباط ١٢٥٨م.

ولكن؛ إذا كان قد تم القضاء على العباسيين في بغداد، فقد بقيت لهم السلطة الروحية في مصر حتى قام السلطان سليم العثمانى بضمها إلى الدولة العثمانية سنة ٩٢٣هـ = ١٥١٧م.

وخلال سنوات اضمحلال الخلافة الأموية أو الخلافة العباسية؛ قامت دويلات شبه مستقلة في هذه المساحة الشاسعة من العالم الإسلامى.

أ- دويلات الفترة الأموية؛ من القرن الثانى إلى التاسع الهجرى = أى من القرن الثامن إلى الخامس عشر الميلادى؛

١- أموىو الأندلس ١٣٨ - ٤٢٢هـ = ٧٥٦ - ١٠٣١م :

تفرد عبد الرحمن حفيد الخليفة الأموى العاشر هشام بالأمر في المغرب الأقصى وطالب الأهالى بالاعتراف به حاكما، وما إن حدث ذلك حتى دخل عبد الرحمن الأندلس، وأسس بها دولة عرفت أيضا بدولة أموى قرطبة، واحتفظ خلفاء عبد الرحمن بعرش قرطبة قرنين ونصف قرن. واعتبارا من عام ٣١٧هـ = ٩٢٩م لقب عبد الرحمن الثالث بوصفه الخليفة بلقب أمير المؤمنين. وكان إلى جانب قوته وعدله وكياسته في إدارة البلاد والأمر محبا للعلوم والفنون.

وما إن استشهد المنصور أشهر وزراء الأندلس وقواده سنة ٣٩٢هـ = ١٠٠٢م حتى تحولت بلاد الأندلس إلى ملوك الطوائف .

٢- ملوك الطوائف ٤٠٧ - ٤٧٩هـ = ١٠١٦ - ١٠٨٧م:

وكان بنو حمود في مالقة: ٤٠٧ - ٤٤٩هـ = ١٠١٦ - ١٠٥٧م. هم أوائل من أسسوا دويلة في بلاد الأندلس، وأهم من أعقبهم بنو عباد في إشبيلية من ٤١٤ - ٤٨٣هـ = ١٠١٢ - ١٠٩٠م . وقد بلغ عدد الدويلات ما يربو على عشرين دويلة؛ ولئن كانت بعض هذه الدويلات الناشئة على قدر كبير من التمدن والرقى فإنها كانت قصيرة العمر. وكان بنو عباد هم أقواهم وأرقاهم، وهم قادة العرب في الأندلس في مقاومتهم الشديدة لغارات المسيحيين.

٣- المرابطون والموحدون؛ ٤٧٩ - ٥٤٠هـ = ١٠٨٧ - ١١٤٥م:

ما إن وصل المرابطون إلى إشبيلية بدعوة من بنى عباد حتى قهروا جيش المسيحيين، ثم رجعوا إلى أفريقيا، ولكنهم عادوا ودخلوا الأندلس واستولوا على كل ما تحت سيطرة العرب. ولما انقرضت دولة المرابطين حل محلهم أخلافهم من الموحيدين، وحكموا الأندلس حتى عام ٥٤٥هـ = ١١٥٠م.

٤- بنو نصر (بنو الأحمر) في غرناطة: ٦٢٩ - ٨٩٧هـ = ١٢٣٢ - ١٤٩٢م:

بعد اضمحلال المرابطين والموحيدين حكمت دولة بنى نصر أو بنى الأحمر غرناطة أكثر من قرنين ونصف قرن. وأعادت للبلاد بعضا من مجدها القديم ولكن بسقوط غرناطة في سنة ٨٩٧ = ١٤٩١م انقرض ما بقى

من الحكم الإسلامي بالأندلس بعد أن عاش فيه زهاء ثمانية قرون. وأخيرا تم طرد العرب والمسلمين، بل وطرد اليهود أيضا من الأراضي الإسبانية ١٠١٨هـ = ١٦٠٩م.

ب - دويلات شمال أفريقيا من القرن الثاني - حتى الثامن الهجرى = الثامن الميلادي حتى الرابع عشر:

يطلق العرب كلمة المغرب على المنطقة الممتدة من شمال أفريقيا من حدود مصر الغربية حتى المحيط الأطلسي، ويقسمونه إلى ثلاثة أقسام: المغرب الأدنى، والأوسط، والأقصى.

ولما كانت هذه الديار بعيدة عن مركز الخلافة فقد كانت الخلافة تغض الطرف عن عدم ولاء حكام هذه الديار. وما إن توفي يزيد بن حاتم وإلى العباسيين في القيروان سنة ١٧٠هـ = ٧٨٧م حتى اضطربت الأحوال في شمال أفريقيا. ولم يبق للخلافة العباسية اعتبار من سنة ١٨٤هـ = ٨٠٠م أى نفوذ على البلاد الواقعة غربى حدود مصر. وإن كانت هذه المناطق قد شهدت دول الأدارسة في المغرب الأقصى ١٧٢ - ٣٦٤هـ = ٨٧٧ - ٩٧٤م، والأغالبة ١٨٤ - ٢٩٢هـ = ٨٠٠ - ٩٠٩م، ثم الفاطميون الذين سيتم الحديث عنهم عند الحديث عن مصر. ثم بنو زيدى في تونس ٣٦٢ - ٥٤٣هـ = ٩٧٢ - ١١٤٨م، وبنو حماد في الجزائر ٣٩٨ - ٥٤٧هـ = ١٠٠٧ - ١١٥٢م، ثم المرابطين في المغرب الأقصى وجزء من الجزائر والأندلس - كما سبقت الإشارة - ٤٤٨ - ٥٤١هـ = ١٠٥٦ - ١١٤٧م، ثم الموحدين ٥٢٤ - ٦٦٨هـ = ١١٣٠ - ١٢٦٩م.

ج- مصر وسوريا من القرن الثالث - حتى العاشر الهجرى / التاسع إلى الرابع عشر الميلادي:

١- الطولونيون - الإخشيديون: ٢٥٤ - ٣٥٨ هـ = ٨٦٨ - ٩٦٩ م:

تشكل مصر وسوريا دولة واحدة فى معظم التاريخ الإسلامى؛ وكانت تديرهما حكومة واحدة. وقد فتح العرب المسلمون سوريا من ١٣ - ١٧ هـ = ٦٣٤ - ٦٣٨ م، ثم فتحوا مصر عام ٢٠ هـ = ٦٤١ م. وحكم مصر منذ الفتح حتى تأسيس الدولة الطولونية عام ٢٥٤ هـ = ٨٦٨ م أكثر من تسعين واليا من قبل الأمويين والعباسيين. وأقام أحمد بن طولون دولة مستقلة فى مصر دامت سبعة وثلاثين عاما، وعاد العباسيون إلى مصر، ولكن ما لبثت الدولة الإخشيدية التى دامت خمسة وثلاثين عاما أن أعلنت فى مصر وظلت فيما بين ٣٢٣ هـ = ٩٣٥ م - ٣٥٨ هـ - ٩٦٩ م.

٢- الدولة الفاطمية: ٣٥٨ - ٥٦٧ - ٩٦٩ - ١١٧١ م:

قامت الدولة الفاطمية بمد نفوذها على مصر بقيادة القائد جوهر الصقلى فى زمن المعز. وأقام بها قلعة القاهرة، وكان تأسيس الأزهر فى عهد المعز أيضا. وبقيت مصر منذ ذلك التاريخ شيعية المظهر لمدة قرنين من الزمان. وفى الوقت نفسه تقريبا استولى الفاطميون على سوريا أيضا عام ٣٨١ هـ = ٩٩١ م وعلى حلب ودخلت مكة المكرمة والمدينة المنورة فى طاعتهم وظلتا كذلك حتى زوال دولتهم، وكان المعز قد اتخذ القاهرة عاصمة له. وفى العصر الفاطمى عظمت ثروة مصر وسوريا وكثر عمرانها وازدهرت الفنون والتجارة فى عهدها حتى كانت نهايتها على يد صلاح الدين الأيوبي سنة ٥٦٧ هـ = ١١٧١ م.

٣- الأيوبيون؛ ٥٦٧ - ٦٦١هـ = ١١٧٤ - ١٢٦٣م:

صلاح الدين الأيوبي هو مؤسس الدويلات الأموية في حملتها؛ أبوه كردى الأصل. وقد التحق أيوب وأخوه شيركوه بخدمة الأتابك نور الدين محمود الذى كان يحكم فى منتصف القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى. جاء صلاح وعمه شيركوه إلى مصر لأول مرة فى عام ٥٥٩هـ = ١١٦٤م وثانى مرة ٥٦٢هـ = ١١٦٧م لكى يقمعا الثورات المتتالية فى مصر. ثم عين العاضد آخر الخلفاء الفاطميين شيركوه وزيراً، ولما توفى ولى صلاح الدين الوزارة مكانه عام ٥٦٤هـ = ١١٦٩م. وتلقب بـ (الملك الناصر). ثم عزل العاضد وأمر فخطب للخليفة العباسى المستضىء بالله. وما لبث أن أعلن الاستقلال التام بمصر. وفى عهده حل المذهب السنى محل المذهب الشيعى الذى انتشر فى مصر فى العصر الفاطمى. وبقي الحرمان على ما كانا عليه تابعين لمصر. وفى ٥٦٩هـ = ١١٧٤م بعث صلاح الدين أخاه توران شاه حاكماً على اليمن. ودخل دمشق عام ٥٧٠هـ = ١١٧٤م، وصل إلى نهر الفرات ٥٧٢هـ = ١١٧٦م، واستولى على حلب ٥٧٩هـ = ١١٨٣م، وعلى الموصل ٥٨١هـ = ١١٨٥م. وأدخل فى طاعته حكام أرض الجزيرة. ثم قضى على المملكة المسيحية بالقدس بانتصاره على الصليبيين فى معركة حطين فى الرابع والعشرين من ربيع الآخر ٥٨٣هـ = ٤ تموز = يوليو ١١٨٧م. وتوفى الملك الناصر صلاح الدين فى دمشق فى السابع والعشرين من صفر ٥٩٠هـ = ٤ مارس سنة ١١٩٣م. وحكم الأفضل فى دمشق والعزیز فى القاهرة والظاهر فى حلب. ولم يكن الإخوة وأبناء الإخوة ببعيدین عن اقتسام التركة فى الولايات الكثيرة التى كانت تحت حكمه. وتشكلت الدويلات الأيوبية وشعبها على امتداد أرض الجزيرة وفى

سوريا ومصر والكرك وميفارقين وحسن كيفا. وسوف نقدم حاشية مستقلة عن كل دولة من هذه الدويلات عند ذكرها في متن الكتاب.

وحكم أيوبية مصر من عام ٥٦٩ - ٦٥٠ هـ = ١١٧٤ - ١٢٥٢ م، وبلغ عدد حكامها أحد عشر حاكما جمع بعضهم بين حكم مصر ودمشق وانتهى حكمهم بحكم ممالك مصر. وحكم أيوبية دمشق من ٥٨٩ - ٦٥٨ هـ = ١١٩٣ - ١٢٦٠ م وبلغ عدد حكامها أربعة عشر حاكما. وانتهى حكمهم بحكم المغول. وكان أيوبية حلب قد حكموا من ٥٨٩ - ٦٥٨ هـ = ١١٩٣ - ١٢٦٠ م وبلغ عددهم ثلاثة حكام. وأعقبهم المغول على حلب أيضا. ثم أيوبية حمادة من عام ٥٧٤ - ٧٤٢ هـ = ١١٧٨ - ١٣٤١ م، وبلغ عدد حكامها ثمانية حكام. ثم كان من بعدهم حكم ممالك مصر. وأيوبية حمص من عام ٥٤٧ - ٦٦١ هـ = ١١٧٨ - ١٢٦٢ م وكانوا أربعة حكام. وانتهى حكمهم بتولى ممالك مصر. أما أيوبية ميفارقين أو الجزيرة = ميزوپوطمية ، فمن عام ٥٩٦ - ٦٥٨ هـ = ١٢٠٠ - ١٢٦٠ م وحكمها خمسة حكام انتهى حكمهم بسيطرة المغول. وبدأ حكم أيوبية حصن كيفا ٦٢٩ هـ = ١٢٣٢ م وانتهى على أيدي العثمانيين ٩٣٠ هـ = ١٥٢٤ م. وأيوبية اليمن الذين حكموا ٥٦٩ - ٦٢٦ هـ = ١١٧٣ - ١٢٢٩ م وبلغ حكامها ستة حكام أنهى حكمهم بنو رسول. وأيوبية بعلبك بدأ حكمها ٥٧٤ هـ = ١١٧٨ م وانتهى ٦٥٨ هـ = ١٢٦٠ م. وانقرضت دولة أيوبية بعلبك نتيجة للغزو المغولي سنة ٦٥٨ هـ = ١٢٦٠ م. ثم كانت أيوبية الكرك شرق بحر لوط ٥٨٤ - ٦٦١ هـ = ١١٨٨ - ١٢٦٣ م. وكانت نهاية حكم الكرك على يد السلطان بيبرس البندقداری عام ٦٦١ هـ = ١٢٦٣ م وأصبح الحكم المصري هو السائد في الكرك.

د- سوريا والجزيرة؛ من القرن الرابع إلى السادس الهجرى/ العاشر إلى الثانى عشر الميلادى

إذا ما اتجهنا نحو آسيا فى الفترة المعنية بالدراسة، فنجد أن معظم الدول التى ظهرت فى مجموعة الدول الآسيوية كانت دولا عربية خالصة، جاءت نتيجة هجرة القبائل العربية شمالا نحو سوريا والجزيرة. وكانت هذه الدويلات العربية محافظة على تقاليدھا العربية. وغالبا ما كانوا يعيشون كسائر القبيلة فى الخيام ويحيون حياة البداوة. وأهم وأشهر هذه الدويلات:

الحمدانيون فى الموصل وحلب ٣١٧ - ٣٩٤هـ = ٩٢٩ - ١٠٠٣م وانقسمت إلى شعبتين: إحداهما فى الموصل والأخرى فى حلب، وأنهى حكمهم الفاطميون. وإذا كان الحمدانيون قد خرجوا من قبيلة تغلب، فإن بنى مرداس فى حلب ٤١٤ - ٤٧٢هـ = ١٠٢٣ - ١٠٧٩م كانوا من قبيلة بنى كلاب وأقاموا دولتهم فى حلب، وقضى عليهم بنو عقيل فى الموصل وما حولها عام ٣٨٦هـ وظلوا حتى عام ٤٨٩هـ = ٩٩٦ - ١٠٩٦م وهم أيضا من كبرى القبائل العربية. وظلوا يحكمون هذه المنطقة إلى أن قضى على نفوذهم سلاجقة خراسان.

كانت آمد جزءا من بلاد الحمدانيين منذ حوالى سنة ٣٢٣هـ. ثم استولى عليها البويهيون سنة ٣٦٨هـ. وبعد ذلك أسس بنو مروان دولتهم فى آمد أى ديار بكر منذ عام ٣٨٠هـ إلى ٤٨٩هـ أى ٩٩٠ - ١٠٩٦م. وقد خضعوا للبويهيين، وبعد وفاة المنصور فى سنة ٤٨٩هـ = ١٠٩٦م استولى السلاجقة على بلادهم. وانتهت دولة بنى مروان.

ثم كان بنو مزيد في الحلة ببلاد ما بين النهرين من عام ٤٠٣هـ = ١٠١٢ إلى ٥٤٥هـ = ١١٥٠م. وانتشر بنو مزيد في صحارى القادسية على الساحل الأيسر لدجلة. وبنى رابع حكمهم سيف الدولة صدقة الأول مدينة الحلة لتكون مقرا لحكمه، واعترف البويهيون بهذا الاستقلال. ثم انتقل حكم بلادهم إلى بنى زكى بعد أن استولى بنو المنتفق على جزء من بلادهم. هـ- إيران وما وراء النهر القرن الثالث إلى القرن الحادى عشر الهجرى = التاسع - السابع عشر الميلادى:

تعتبر الدول التى حكمت إيران وما وراء النهر حتى وقوع الغزو السلجوقي، فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى، من دول عصر اليقظة الإيرانية. وساعدت الجيوش الإيرانية الخليفة المأمون - وهو ابن جارية إيرانية - فى اعتلاء سدة الحكم. وعضدته فى بسط نفوذه وحكمه.

بيد أن هذا الوضع لم يمنع ظهور دول عربية وكردية وإيلك خانية تركية فبنو دلف حوالى ٢١٠هـ ← ٢٨٥هـ = ٨٢٥ - ٨٩٨ فى الكرج والبرج من العرب ومن قواد الخليفة العباسي. وأسس القائد التركى أبو الساج ديوداد دولة "بنو ساج" التى ساد حكمها فى منطقة سيحون اعتبارا من ٢٦٦هـ - ٨٧٩م وشمل حكمها الأنبار وامتد إلى آذربيجان عام ٢٧٦هـ، ثم أضيفت إليها ولاية أرمينية سنة ٢٨٥هـ = ٨٩٨م.

لقد شجع العباسيون الذين اتجهوا نحو الترك بعض قوادهم وولاتهم على تأسيس دويلات مثل "بنو طاهر" فى خراسان ٢٠٥هـ = ٨٢١م وظلت حتى ٢٥٩هـ = ٨٧٣م. وقد حكم هذا القائد وأولاده خراسان حكما مستقلا مع اعترافهم بالخليفة، وحصولهم على إذن مكتوب منه. ثم كانت دويلة

الصفاريين في إيران نسبة إلى يعقوب بن ليث الصفار. ولاء الخليفة قيادة الجيش، ثم أصبح واليا ٢٥٤هـ وضم هراة وفارس وشيراز. وعقب زوال دولتهم ولى المنطقة السامانيون منذ عام ٢٦١هـ إلى عام ٣٨٩هـ = ٩٩٩م. وقد بسطت هذه الدولة الإيرانية نفوذها على بلاد ما وراء النهر وإيران. ثم جاء بعدهم الإيلكخانيون في التركستان وبنو زياد على ساحل بحر الخزر من ٣١٦هـ إلى ٤٧٠هـ أى ٩٢٨ - ١٠٧٧م وكانت هذه الدولة خاضعة للعلويين. ثم كانت دويلة "بنو خسنويه" في الجزء الأعظم من كردستان الذى يضم همدان والدينور ونهاوند. وقضى عليهم شمس الدولة البويهى.

كانت دولة "بنو بويه" في جنوب إيران والعراق تنتمى إلى سلالة إيرانية. وكان مؤسسها أبو شجاع رئيس قبيلة مقاتلة في جبال الديلم. أعلن البويهيون استقلالهم بعد أن استولوا على شيراز عام ٣٢٢هـ وأقرهم الخليفة العباسى على ذلك. ثم دخلوا بغداد ذاتها في جمادى الأولى سنة ٣٣٤هـ = ٩٤٥م. وتلقب كل من الإخوة الثلاثة بألقاب عماد الدولة، وركن الدولة ، ومعز الدولة. وتولى أحمد بالإضافة إلى لقب معز الدولة منصب "أمير الأمراء" الذى حمله العديد من الأمراء البويهيين. اقتسم الإخوة الثلاثة الحكم على المنطقة الممتدة من فارس والعراق والأهواز وكرمان والرى وهمدان وأصفهان وجميعهم من بنى بويه.

شهد عام ٣٩٨هـ = ١٠٠٧م ظهور دويلة "بنو كاكاهيه" في أصفهان وهمدان ويزد. وشهدت البصرة وخوزستان وواسط ظهور البريديون الذين حكموها حكما مستقلا إلى أن استولى عليها معز الدولة البويهى سنة ٣٣٨هـ. ٩٤٩م. كما شهدت ألموت ببلاد الديلم فرقة الإسماعيلية التى

أسسها الحسن الصباح مؤسس هذه الفرقة. وكان آخر حكامهم هو ركن الدين ابن محمد الثالث الذى حكم فيها بين ٦٥٣ - ٦٥٤ هـ أى ١٢٥٥ - ١٢٥٦ م وولى المنطقة بعدهم المغول.

و- السلامقة فى غرب آسيا : (من القرن الخامس إلى الثامن الهجرى = الحادى عشر إلى الرابع عشر م)

لعب السلامقة دورا مهما فى التاريخ الإسلامى بعامه. وكان ظهور السلامقة عند تفتت الخلافة والعالم الإسلامى بأجمع. ولم يكن بين دول الإسلام من هم أصحاب كلمة ودور سوى الفاطميين الشيعة فى مصر أما شمال سوريا وأرض الجزيرة فكانت فى أيدى عرب منقسمين على أنفسهم، وتفتتت إيران إلى دويلات ضئيلة، يهاجم بعضها بعضا. وكانت غلبة المذهب الشيعى بين البويهيين أيضا عاملا يزيد الفرقة والتشتت. فى هذا الجو المفعم بالمأسى والتفتت والاضمحلال كان ظهور السلامقة نعمة، وعلاجا عاجلا لمواجهة هذا الانهيار.

أقبلت القبائل السلجوقية الفتية على الإسلام بحماس، وخرجت فى كتل عريضة نحو إيران والجزيرة وسوريا والأناضول، ونتج عن ذلك إعادة توحيد البلاد الإسلامية الآسيوية من غرب أفغانستان حتى البحر الأبيض المتوسط... وأثار السلامقة الحمية الإسلامية من جديد وردوا البيزنطيين على أعقابهم، وتغلبوا على الصليبيين مرارا.

ينحدر السلامقة من التركمان، ودخلوا الإسلام وهم فى الوادى الأدنى لنهر سيحون. حالف السلامقة السامانيين فى حروبهم، ثم دخلوا فى خدمة بعض من الإيلك خانات. وجاء محمود الغزنوى فى عام ٤١٦ هـ = ١٠٢٥ م

بأرسلان بيغو إلى الهند. فعظم شأنهم واستولوا على خراسان، وانتصروا مرارا على الغزنويين أنفسهم. ويعتبر طغرل بك الذى قرئت الخطبة باسمه فى نيسابور المؤسس الفعلى لدولة السلاجقة العظام. واستقل اعتبارا من عام ٤٣٢هـ = ١٠٤٠م.. ولم تصل سنة ٤٤٧هـ = ١٠٥٥م إلا ودخل طغرل بك بغداد وأعلن سطوته على مقر الخلافة الإسلامية. وقبل أن نصل إلى عام ٤٧٠هـ = ١٠٧٧م كانت حدود الدولة السلجوقية تمتد من غرب آسيا.. من حدود أفغانستان إلى حدود الدولة الفاطمية فى مصر المحروسة. وعقب وفاة ملكشاه فى سنة ٤٨٥هـ = ١٠٩٢م دبّت الفرقة بين الأبناء. وترتب على ذلك ظهور شعب أو دويلات سلجوقية وقد استقلت عن بعضها البعض.

كانت الشعب الرئيسة للسلاجقة هى تلك التى ظهرت سيطرتها على كرمان والعراق وسوريا والأناضول. كما حكم بعض أفراد العائلة مستقلين ومنفردين بالحكم فى أذربيجان وطخارستان. قضت بعض الدويلات السلجوقية نحبها من قبل قدوم الخوارزمشاهية. وقضى القادمون الجدد على الدويلات القائمة فى خراسان وكرمان. ثم حل الآتابكة قواد السلاجقة محلهم فى أذربيجان وفارس والجزيرة وديار بكر. وأما فى الأناضول أى بلاد الروم فقد قام ملوك الطوائف التركية وآل عثمان مقام السلاجقة.

ولما كان ما يعنينا فى هذا الإطار الزمنى هم سلاجقة الأناضول، فسوف نقدم بعض السطور عن هذه الفرقة.

ينحدر سلاجقة الأناضول أو بلاد الروم أو قونية من قتلش بن إسرائيل أرسلان بيغو بن سلجوق. اعتلى سليمان مؤسس هذه الفرقة العرش عام ٤٧٠هـ = ١٠٧٧م. وحكم بعده سبعة عشر سلطانا، تارة فى قونية وتارة

فى سىواس حتى ٧٠٨هـ = ١٣٠٨م. وكان آخر هؤلاء السلاطين غياث الدين مسعود الثانى حين ولى السلطة للمرة الثانية فيما بين ٧٠٢ - ٧٠٨هـ = ١٣٠٣ - ١٣٠٨م، وكانت نهايته على أيدي المغول ملوك الطوائف ثم العثمانيين.

قاوم قليج أرسلان الأول بن سليمان الذى تولى السلطة ٤٨٥هـ = ١٠٩٢م الهجمات الصليبية بشجاعة. ولكن عز الدين قليج أرسلان الثانى خامس أو سادس هؤلاء السلاطين، ارتكب خطأ سياسيا كبيرا وهو مازال على قيد الحياة، إذ قسم بلاده على أولاده الأحد عشر فى سنة ٥٨٦هـ = ١١٩٠م مما أدى إلى الإخلال بوحدة هذه الدولة لأول مرة. ولكن الله قيض لها من يعيد وحدتها، إلى حد ما - إذ قام سليمان بن قليج أرسلان الذى اعتلى العرش السلجوقي بإعادة توحيد البلاد خلال فترة حكمه ٥٩٢ - ٦٠٠هـ = ١١٩٦ - ١٢٠٣م عنوة تارة وصلحا تارة أخرى. وواصل علاء الدين كيقياد الأول حفيد سليمان توسيع رقعة بلاد السلاجقة. وبلغت الدولة فى عصره أوج عظمتها.

ولكن بدأ الانهيار أولى خطواته بقبول غياث الدين كيخسرو الثانى بن علاء الدين حماية المغول سنة ٦٤١هـ = ١٢٤٣م. ففقد السلاجقة فيما بين الأبناء والأحفاد تحت النفوذ السياسى والعسكرى للمغول، وفى غرب الأناضول أيضا ظهر عدد من الأمراء الذين أطلق المؤرخون عليهم عادة اسم "ملوك الطوائف" وقد أسس هؤلاء أيضا دويلات مختلفة، وورثوا بذلك ملك السلاجقة.

ولقد فضلت أن أكتب حاشية عن أى من هذه الدويلات سواء فى جنوب شرق الأناضول أو غربه حينما يحين ذكرها فى غضون الدراسة. عندئذ تم استغلالهم، ودفعوا الجزية للمغول، وتفتت جنوب شرق الأناضول.

تدل الآلاف من الآثار المعمارية التى خلفها السلاجقة على أن الفنون الجميلة بلغت على أيديهم درجة عالية من الرقي، فأقيمت مبان جميلة حتى فى فترة اضمحلالها وخير دليل على ذلك تلك التربة التى تعتبر من البدائع المعمارية والتى أمرت خدائند خاتون بنت ركن الدين قليج أرسلان الرابع المتوفاة سنة ٧٣٢هـ = ١٣٣١م بإنشائها فى نيكده.

* * * * *

ثانيا: الإطار الموضوعى للكتاب المترجم:

حدد المؤلف فى مقدمته الإطار الموضوعى لكتابه، إذ حصره فى التحف المعدنية التى يمكن أن نطلق عليها المدنية، والتى كانت تستخدم فى المعيشة اليومية. واستبعد كل ما هو متعلق بالآلات والمعدات الحربية أو ما يمكن أن نعتبره سلاحا كتطبيع السيوف أو الدروع أو الزرد.

كانت الساحة التى انتشر فيها الإسلام ساحات حضارات قديمة لها باعها فى الفنون؛ ففى آسيا حيث بدايات انتشار الإسلام أتقن الفنانون الإيرانيون صناعة التحف المعدنية قبل أن يتعرفوا على الإسلام. وظل لهم الباع الأطول والمكانة السامية، والقُدوة فى هذه الصناعة بعد أن دانت دولتهم لراية الإسلام.

ومؤرخو الفنون يجعلون للتحف المعدنية الساسانية مساحة من القوة والعظمة. وخير دليل هو ما وصل إلينا من مفردات هذه التحف كالصواني والأطباق الذهبية والفضية ذات الزخارف المتعددة.

وإذا كان الفنان المسلم قد ابتعد عن عمل التماثيل الآدمية لتشبهها بالأصنام والأوثان في فجر الإسلام، وخاف أن يكون من المفسرين إذا ما تابع استخدام الذهب والفضة، فإنه قد وجد منذ القرن الأول والثاني الهجري/ السابع والثامن الميلادي نفسه في أدوات الحياة اليومية التي تخدم معتقداته في الوقت نفسه؛ فكانت أباريق الضوء، وقناديل الجوامع والمساجد ومباخرها، وشمعدانات السرايات والقصور، وطاسات وأقداح وآنية المأكّل والمشرب ومرايا الزينة وأدواتها كالأقراط والأساور والكردانات والخلاخيل، وصواني العشاء وأطباق الفاكهة والزينة، وأدوات الكتابة كالحقّة والمقلّمة والخطوط العربية كالكوفي والنسخ. ولم ينس الفنان المسلم المسارج والهاووين والقنينات والمشكاوات للإضاءة والطبابة وعبق الروائح والعطور الفواحة.

لقد وجد الفنان المسلم أمامه خامات بديلة عن الذهب والفضة وإن لم يرفضهما تماما، فقد وجد النحاس والبرونز والشبة والحديد والصلب والزنك والقصدير، صنع منها الفورم والقوالب والألواح والرقائق، طوعها لصنع تماثيل من البيئة كأشكال حيوانات صغيرة وطيور أليفة وغيرها كقناص مفترس، وحصان وأسد، وعقاب ونسر وتنين وغرفين وسفنكس.

لم يتورع الفنان المسلم في طول البلاد وعرضها عن أن يستخدم طرق الصنع المتوارثة؛ كالصهر والصب والطرق ويستحدث ما يعن له من تجديدات، لم يمنعه دينه أو عقيدته أو نظام حكمه من أن يأخذ عن الآخر

البيزنطى أو القبطى أو الإسبانى أو المغربى. لقد استوعب متطلبات حضارته وعقيدته واستفاد من التسامح الذى يعيشه وصهر كل ما ورث، ووجد واستحدث فى بوتقة الفن الإسلامى.

وكما استخدم الفنان شتى الأساليب الصناعية فى عمل وصنع هذه الأدوات، فلم يتورع أو يتأخر فى تجميلها وتزيينها وزخرفتها. لم يشأ أن تكون بلا لمسة جمالية إبداعية؛ فكان بعضها محفورا، وبعضها مفرغا، بعضها مخرما وبعضها الآخر وثيق الصلة بأسلوب "النيلو". كان بعضها مطعما أو مكفئا بالذهب أو الفضة أو حتى النحاس الأصفر.

لقد ابتدع الفنان المسلم فى أرض الجزيرة أسلوب التطبيق ليزيد من قيمة التحفة، والتكفيت قوامه الحفر على سطح المعدن. وقوام الحفر هو المشاهد أو الرسوم السيمترية أو المحورة والتى كانت تتم بمعدن آخر.

استلهم الفنان من تراثه وبيئته ومن الحضارات التى ورثها شتى أنواع التكوينات الزخرفية التى حفرها أو نقشها أو حكها أو رسمها على تحفة؛ فمن الأساطير والمناقب إلى مشاهد العرش والصيد واللهو والطرب. ومن رعوس الحيوان والتوريقات النباتية إلى الخطوط والحروف والنجوم والبروج والأفلاك والأشكال الهندسية.

وإذا تذكرنا سعة الساحة الجغرافية، وأن الصناع كانوا ينتقلون طوعا، أو دعوة، أو كرها من منطقة إلى أخرى، وفى أحيان تحت وطأة الحروب والضوائق المالية أو رغبة فى أن تشملهم رعاية الحكام والأمراء والأصلاء أو حتى كبار التجار، إذا ما وضعنا كل هذا فى الاعتبار أدركنا مدى المعاناة التى يعانىها الباحث عند محاولته تحديد المنطقة أو المدينة أو المدرسة التى

أنتجت التحفة التى يتصدى لدراستها. وإذا لم يكن بدن التحفة أو أفاريزها تحمل كتابة تحتوى على التاريخ أو اسم الصانع أو المدينة.. فكم تكون المشكلة صعبة.. !

لقد استعرض الباحث الجاد الذى نترجم عمله هذا كل المعادن وطرق الصنع والزخرفة والأنواع المعدنية التى تصنع منها التحف مصنفا إياها حسب مناطقها وعصورها ومدارسها وأماكن تشتتها، مازجا بين التاريخ والفن، بين الدراسة الأكاديمية الجادة والإبداع الفنى والنقدى لكل الآراء التى سبقته، ولم يتورع عن إبداء رأى فيما يعن له من مشكلات معتمدا فى رأيه على المقارنة التاريخية والاستنباط المدروس.

لقد تتبع الباحث مفردات تحفه المعدنية الإسلامية المهاجرة وحدد المتحف أو المجموعة الخاصة التى تضمها فى الشتات موجهها شكره لإدارات المتاحف التى أتاحت له الفرصة للرؤية والاطلاع وإمداده بالصور والسماح له بالنشر. وعندما انتقل إلى الحديث عن القطع الفنية الموجودة فى المتاحف التركية المنتشرة فى ربوع البلاد، لم يتورع أن يقرن شكره بعبابه على بعض الإدارات المتحفية التى لم تمكنه من الاطلاع والدراسة أو حتى الصور؛ كل ذلك بموضوعية الباحث الجاد والأكاديمى المنصف.

وعلى الله قصد السبيل؛ فهو المعين على تذليل الصعاب، وتحقيق الآمال.

الصفصافى أحمد القطوري

مقدمة المؤلف

إن متابعتنا لتطور فن المعدن من بداية الإسلام حتى نهاية العصر السلجوقي تمتد إلى فترة طويلة تزيد عن ستمائة عام. تشمل بين صفحاتها فجر الإسلام "العصر الأموي والعباسي" والعصر الفاطمي والعصر السلجوقي. فى هذه الدراسة؛ قد تمت تدقيق الفن المعدنى فى بلدان العالم الإسلامى الممتد من أواسط آسيا حتى الأندلس؛ وتم التعريف بكل عصر ومنطقة بنماذجها الرئيسة وسماتها العامة. لقد تمت دراسة وتناول نماذج مثل الأباريق والمرايا والقناديل والشمعدانات والمباخر والهاونات والطاسات والصوانى تلك التى تكون العناصر الأساسية لفن المعدن الإسلامى كأثر معدنى. وأما السكة والإسطرلاب والدروع والأسلحة فهى خارج نطاق هذه الدراسة لكونها موضوعا مختلفا. ولقد تم تقييم كل الأعمال المعرفة - فى هذه الدراسة - من زوايا الخامات والتقنيات والقوالب والزخارف؛ واستفيد من خبراء الخطوط وقراءة النقوش فى إمكانية قراءة كتاباتها.

لقد كان السبب الرئيس فى اختيار "فن المعدن" كموضوع لهذه الدراسة؛ هو أنه لم تقم عليه دراسات كافية، بل كانت قليلة جدا بالقياس إلى الدراسات التى تناولت الفنون الإسلامية اليدوية الأخرى. وخاصة أنه لم يتم تناول الفن المعدنى فى العصر السلجوقي بعد حتى الآن، أو أنه مازالت حوله العديد من المشاكل والمسائل التى لم تناقش أو تحل بعد. فما هى التجديدات التى استحدثتها الأتراك السلاجقة الذين وفدوا من أواسط آسيا فى منتصف

القرن الحادى عشر واستقروا فى العالم الإسلامى فى فن المعادن...؟. وهل يمكن الحديث عن مدرسة فنية معدنية واضحة المعالم فى الأناضول كما هو الحال فى "مدرسة خراسان" فى إيران و"مدرسة الموصل" فى بلاد ما بين الرافدين فى نطاق فن المعادن فى العصر السلجوقي..؟ وما هى ماهية الآثار المعدنية السلجوقية الأناضولية من الناحية العددية ونوعية التشغيل، والتي تخلق قناعة حول وجود مراكز لفن المعدن المتطور فى الأناضول..؟ فعدا هذه الأمور وأمثالها التى لم يتم الوقوف على معظمها، فلم تدرس أو تقيم كذلك الخامات والملازم الموجودة فى تركيا بشكل منظم. ولم يتم البحث بعد عن الضوء الذى سنسير على هديه فى الدراسات الفنية المعدنية الإسلامية للأعمال الموجودة فى متاحفنا.

إن هدف هذه الدراسة هو دراسة وتصنيف الآثار المعدنية التى ترجع إلى العهود الإسلامية حتى نهاية المرحلة السلجوقية الموجودة فى المجموعات التركية من ناحية، وتناول المشاكل والمسائل المتنوعة لفن المعادن فى العصر السلجوقي من ناحية أخرى، ووضع النماذج الموجودة فى تركيا إلى جوار النماذج المهجرة إلى البلدان الأجنبية أمام الأعين ومناقشتها، والسعى إلى الوصول إلى نتائج واضحة فى موضوع إضافات السلاجقة إلى الفن المعدني.

أولكر أرغين صوى

دكتور فلسفة العلوم

"اكتملت هذه الدراسة فى عام ١٩٧٦

وسلمت إلى المطبعة فى عام ١٩٧٧"

شكر

إننى أتقدم بكل الشكر إلى الأستاذ الدكتور غونول أونى الذى أضاء لى الطريق طوال السنوات التى قمت فيها بهذا البحث، وإلى الأستاذ الدكتور أوقطاي أصلان آبا المحترم على مساعداته التى أمنت طبع هذه الدراسة ضمن سلسلة الآثار الفنية المعدنية التركية التى تصدرها وزارة الثقافة، وإلى المحترم أورخان أوماى مدير مطبعة التعليم القومى فى إستانبول الذى لم يدخر وسعا لإخراج طباعة هذا الكتاب على الوجه الأمثل؛ وإلى كل العاملين فى المطبعة.

كما أتقدم بالشكر إلى كل المسؤولين فى المديرية العامة للمتاحف والآثار القديمة الذين سمحوا لى بدراسة الآثار الموجودة فى المتاحف التركية؛ مثل: المتحف الأنتوغرافى فى أنقرة، ومتحف ديار بكر، ومتحف حاجى بكتاش، والمتحف الأركيولوجى فى إستانبول ومتحف سراى طوب قايى فى إستانبول، ومتحف الآثار الإسلامية والتركية فى إستانبول، ومتحف مولانا فى قونية، ومتحف نيغده .

وكذلك أتقدم بالشكر إلى أصحاب المجموعات الخاصة؛ هـ. قوجه باش فى إستانبول، و إ. قويون أوغلى فى قونية. وإلى المسؤولين عن متحف الدولة فى برلين الغربية، والمتحف البريطانى فى لندن، ومتحف آلبرت

وفيكثوريا الذين مكنونى من دراسة الملازم الموجودة سواء فى صالات العرض أو فى المخازن وأشكرهم على منحهم الإذن لى بنشر الصور؛ سواء من المتحف البريطانى، أو متحف آلبرت وفيكثوريا، وإلى إدارى متحف قونست أنجواندت فى فيينا.

كما أتقدم بالشكر إلى السيد/ محمد على ديرانجى والسيد/ إلهامى بلغين والسيد/ أركين أمير أوغلى والسيد/ محمد على أركين على الجهد الذى بذلوه فى تصوير الأعمال الموجودة فى المتاحف التركية. وإلى د. ميخائيل روجرس الذى قرأ وترجم قسما من الكتابات العربية التى ترجع إلى القرن ١٣ الميلادى، وإلى السيدة/ آيشيل ياووز التى ترجمت المطبوعات الإيطالية، والسيدة/ مدينه غراسيم التى ترجمت المطبوعات الروسية. وإلى مكتبة مجمع التاريخ التركى فى أنقرة على تأمينها الكتب الموجودة، أو تصوير تلك التى نفدت، وكذا مكتبة معهد بوربورج فى لندن، والمسئولين عن مكتبة متحف آلبرت وفيكثوريا فى لندن. وأدين بالشكر والفضل إلى كل الأصدقاء الذين لا يمكننى حصرهم واحدا واحدا هنا على الجهد الذى أضافوه إلى لى تتحقق هذه الدراسة. فأنا أدين بالشكر لكل هؤلاء.

المختصرات المستخدمة

في الهوامش والمراجع

KULLANILAN KISALTMALAR

- Arts de L'Islam : Paris, Orangerie de Tuileries 1971
Sergisi Kataloğu, (Paris 1971).
- B S O A S : Bulletin of School of Oriental and
African Studies, (University of
London).
- Handbook : Dimand, M. A Handbook of
Muhammedan Art, (New York 1958).
- Keir Collection : Fehérvári, G. Islamic Metalwork of the
Eighth to the Fifteenth Century in the
Keir Collection, (London 1976).
- Kleinkunst : Kühnel, E. Islamische Kleinkunst,
(Braunschweig 1963).
- Manuel : Migeon, G. Manuel d'Art Musulman,
(Paris 1927).

- Meisterwerke : Sarre, F. - Martin, F. R. (ed.) Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischen Kunst in München 1910, Katalog, (München 1912).
- Persian Art : Grabar, O. Persian Art Before and After the Mongol Conquest. The University of Michigan Museum of Art, 1959
Sergisi Kataloğu, (Ann Arbor 1959).
- Persian Exhibition : Atıl, E. (ed.) Persian Exhibition. 2500 Years of Persian Art. Freer Gallery of Art, 1971
Sergisi Kataloğu, (Washington D. C. 1971).
- R. C. E. A. : Combe, E. - Sauvaget, J. - Wiet, G. (ed.) Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, (Le Caire 1931).
- Survey : Pope, A. U. (ed.) A Survey of Persian Art, (London - New York 1967).

١ - المدخل

كانت مناطق الشرق الأدنى التي شهدت تطور الثقافة الإسلامية، وفنونه العديدة، غنية بالمعادن المختلفة، وقد ترتب على ذلك، أن فنون المعادن فيها، تعود إلى عصور وأزمنة سحيقة.

إن ثمة فترات زمنية ممتدة قد تصل إلى سبعة آلاف سنة، تفصل بين الإسلام، والبدايات الأولى لاستخدام المعادن في الشرق الأدنى. وخلال هذه المدة تعاقبت الاكتشافات المعدنية، وترتب عليها، وانبثق منها؛ تطور فن المعادن. إن الفنان المسلم لم يبدأ من فراغ؛ بل انتقلت إليه فنون المعادن وتقنياتها عبر الأجيال، والثقافات، والأزمنة. ومن الأسطى إلى صبيه عبر الساسانيين والبيزنطيين. لقد تأثر الفنان المسلم - فى البداية - بثقافات البلدان التى تم الاستيلاء عليها أو فتحها.. ولكن ما هى إلا فترة وجيزة حتى امتزجت ملكاته الإبداعية مع الروح الجديدة التى تجلت مع الدين الإسلامى وفلسفته، فأبدع فنا معدنيا خاصا به، يحمل خصائصه وذاتيته.

إن المشاعر والأحاسيس والأفكار الجديدة، قد عبر عنها برموز ونماذج مستحدثة. وكلما استلهم الفن الإسلامى من الصوفية والروحانية، ابتعد بالقدر

نفسه عن الواقعية. وفي العصر الإسلامي؛ واعتبارا من عصوره الأولى فإن النماذج والموضوعات المعروفة والمطروقة قد استخدمت من جديد ولكن حسب مفهوم جديد، وبمفردات جديدة. واتخذت الزينات النباتية طرزا وأنماطا، وتحولت إلى رسومات هندسية، وأعيد تشكيل النماذج الحيوانية، مع التركيز على قياسات العضلات، بحيث ابتعد فيها الفنان المسلم - بقدر طاقته - عن القياسات الطبيعية. وكثيرا ما كان يمزج بين عنصر نباتي وعنصر حيواني محاولا خلق عالم أسطوري جديد؛ فيه مزج بين الخيال والحقيقة، مبدعا تجديدا، وحدثا خاصة بالعصر الإسلامي.

وبالرغم من أن القرآن الكريم لا يحتوى على نواة قاطعة، ومحددة، تحرم عمل رسوم للمخلوقات الحية فإن الدين الإسلامي حرم التصوير^(١)، وقد أدى هذا التحريم إلى تطور الفن الإسلامي في نواح واتجاهات أخرى. وقد شاعت وجهة النظر هذه وروعت^(١)، وقد حاول علماء الحديث أن يجعلوا

(١) لمزيد من المعلومات عن منع التصوير في الفن الإسلامي انظر:

Ağaoğlu, M. "Remarks on the Character of Islamic Art", Art Bulletin, vol. XXXVI-3, (1954), p. 191; Barrett, D. "The Islamic Art of Persia", The Legacy of Persia, (Ed. Arsberry, A. J.), Oxford, 1953, p. 116; Christie, A. H. "Islamic Minor Arts and their influence upon European Work", The Legacy of Islam, (Ed. Arnold, T. Guillaume, A.), Oxford, 1931, p. 112; Creswell, K. A. C. "The Lawfulness of Painting in Islam", Ars Islamica, XI - XXI, (1946), p. 129 - 166; Idem. Early Muslim Architecture, Great Britain, 1958, p. 97 - 99; Ettinghausen, R. "The Character of Islamic Art", The Arab Heritage, (Ed. Faris, N. A.), Princeton, 1944, p. 251 - 267; Kühnel, E. Islamic Art and Architecture, New York, 1966, p. 23.

وأمر النهى عن عبادة الأصنام التى وردت فى القرآن الكريم تنطبق على رسوم كل ذوات الروح من المخلوقات، وجعلوا القيام بها ذنباً. واتخذ هذا التوجه صفة التحريم القاطع منذ منتصف القرن التاسع. ورغم انبثاق فكرة تحريم التصوير فى القرون الأولى للإسلام، فإن هذا التحريم لم يطبق تطبيقاً عاماً، أو بصورة شاملة. فالآثار غير الدينية قد استخدمت - وفى كثرة ملحوظة - الأشكال النباتية والحيوانية فى التزيين، بل إن هناك أغطية وأغلفة وأدوات وأوانى معدنية قد عملت على شاكلة أو هيئة نماذج حيوانية. ولكن فكر وفلسفة تحريم التصوير ظلت مهيمنة على الفنان المسلم، وقد ترتب على ذلك عدم تطور فن محاكاة الطبيعة بشكل طبيعي. وكانت الآثار، والأعمال، والمفردات الفنية التى اتخذت من الهياكل زينة لها، فى بداية العصر الإسلامى، تلتفت الأنظار بسطحيتها، وعدم انسجامها؛ فالهروب من البعد الثالث قد قلل من الشخصية الحيوية للنموذج، واستخدمت هذه الهياكل المتدثرة فى ملابسها أو التى ضاعت فى ثناياها كنوع من الزينة أو الحلية أو عنصراً من عناصر الحكاية فقط.

من الثابت أن "الخط" فى الفن الإسلامى قد اكتسب أهمية منذ العصور الأولى للإسلام، فالخط المستقيم أو المتعرج أو الحلزوني يمكن مده أو امتداده فى شتى الاتجاهات إلى ما لا نهاية، وربما تطورت الرسوم الهندسية التى تمثل امتداداته اللانهائية، وإذا ما وضعنا عناصره المختلفة؛ كالمربع أو المثلث أو الدائرة أو الشكل السداسى والثمانى بجانب بعضها البعض، أو فوق بعضها، أو بشكل متداخل فإنها تخلق تشكيلات يصعب حلها أو فهمها بسهولة.

كما أن فن الخط، الذى يعتبر تجسيدا لفن الزيج أو الخطوط المستقيمة والمنحنية والمتوازية، قد تطور تطورا مفاجئا فى العصور الإسلامية. وقد لعبت هذه الأشكال الخطوطية دورا مهما فى ظهور فن الخط الكتابى فى الإسلام. وقد لعب هذا الخط دورا دينيا؛ بارزا فى التواؤم، والفهم، والتذوق لفن الخط الإسلامى. فالأوامر المنزلة فى القرآن الكريم، قد استخدم الخط فى إبرازها، وعمل تشكيلات خطية منها؛ تتفق مع معانى الكلمات ومآلها اللغوى حيننا والدينى أحيانا أخرى. ولما كان القرآن عربيا، فقد اكتسب الخط العربى سموا ورفعة. واستحدثت فيه أنماط وأشكال جديدة فى زمن قياسي؛ فالكتابات والخطوط قد استخدمت بشكل واسع النطاق فى تزيين الآثار والأعمال المعدنية كالميداليات والمفرنشات. وكان الخط العربى وأشكاله الفنية كعنصر من عناصر التزيين الإسلامى يعد واحدا من أهم عناصر التجديد الذى استحدثه الإسلام⁽²⁾.

إن التجديدات والتغييرات التى جاءت مع الإسلام، قد عبرت عن نفسها أيضا فى تزيين الأعمال المعدنية. وكان تزيين السطوح والذى ابتعد عن الطبيعية، كما هو الحال فى كل فروع الفن الإسلامى، قد أبرز شخصيته بشكل واضح فى فنون المعادن واكتسب لنفسه خصوصية تجعله مميزا عن فنون القرون السابقة، وكذلك عن الفنون المسيحية فى العصور الوسطى.

(2) Christie, A. H. op. cit., p. 113; Kühnel, E. op. cit., p. 23; Pope, A. U. -Ackerman, P. "A Survey of Persian Ornament", A Survey of Persian Art, (Ed. A. U. Pope), (12 volüm), vol. VI., London - Now York, 1967, p. 2710; Sceratto, U. Metalli Islamici, Milano, 1966, p. 10.

إن الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى، زيادة على فروق الأسلوب التى تجعلها مختلفة عن أعمال العصور الوسطى المسيحية، قد اختلفت أيضا فى بعض المناحى الأخرى؛ فعدا بعض الأسبلة والششم وتزيين العرش، فإن الفن الإسلامى لم يعرف التماثيل المعدنية الكبيرة، أو أقواس النصر المعدنية أو الهياكل التى تجسد الانتصارات كما هو الحال فى العالم المسيحى. إنما أعطى نفسه أكثر من ذلك للأعمال ذات الأحجام الصغيرة، والتى يمكن استعمالها واستخدامها فى الحياة اليومية كالشمعدانات والأباريق والأطباق والصوانى المعدنية⁽³⁾. وكانت الأعمال المعدنية التى برزت فى فن المعادن الإسلامى فى العصور الوسطى عبارة عن أعمال معينة أنتجت خصيصا بناء على طلب السلاطين أو الأمراء والبكوات وعلية القوم، وهذه الأعمال حتى لو كانت تحمل ماهية الاستخدام اليومى، إلا أنها كانت قطعا فنية تحمل من الثراء والفخامة ما يعكس حياتهم المترفة، ويداعب أذواقهم الشخصية.

وكما كانت هذه القطع تصنع من مواد غالية الثمن، وتتطلب مهارة عالية من ناحية التكنيك والتقنية، فكانت هى وكل نتاج الفن المعدنى فى العصر الإسلامى تعكس قيمة فنية عالية، وتبين الوضع الاجتماعى المتميز لأصحابها. وقد كانت هذه الأعمال التى صنعت بحب وبعناية فائقة تحمل كتابات، ومن هذه الكتابات البديعة، يمكن أن نعرف فى عهد أى سلطان

(3) Barrett, D. op. cit., p. 116; Grabar, O. Persian Art Before and After the Mongol Conquest, The University of Michigan Museum of Art, 1959, Ann Arbor, 1959, p. 14 - 15; Harari, R. "Metalwork after the Early Islamic Period", Survey, vol. VI., p. 2471.

صنعت، أو فى أية مناسبة، أو ما هو الحدث الذى تخلده، أو من هو الأمير أو العظيم الذى طلبها، وكانت هذه النماذج القيمة، والتى تحمل ماهية الذكرى قد طلبت لى تعرض فى سرايات السلاطين والأمراء وفى قصور النبلاء والبكوات كرمز على قوتهم وقدرتهم أو أنها كانت تحفظ فى خزائن العائلة كتحف ثمينة.

وكانت هناك خصوصية أخرى، تفرق بين الأعمال المعدنية فى العصور الإسلامية وبين النماذج المسيحية فى العصور الوسطى، ألا وهى أنها لم تكن تحمل سمات دينية. ولم يتطور فى العالم الإسلامى فن يمكن أن نطلق عليه "فن الجامع" فى طراز ونمط "الفن الكنائسى" الذى نما وتطور فى الغرب. فلما كانت المراسم الدينية فى الإسلام فى غاية البساطة، ولم تتطلب أشكالاً مادية تعكس العقائد الدينية، فقد نتج عن ذلك أننا لم نصادف فى الجوامع أو المساجد آثاراً كذلك التى نصادفها فى الكنائس كتماثيل الأنبياء، وهياكل القديسين والقساوسة، والأشياء المتعلقة بالاحتفالات الدينية كالمباخر، وصناديق حفظ الأيقونات وأطباق القرابين المقدسة، وما نصادفه من أشياء فى الجوامع مثل الرحلة أو القناديل، والشمعدانات، والثريات التى لم تكن تستخدم فى الاحتفالات أو المراسم الدينية فقط، بل هى من متطلبات الأعمال الدينية، وقد وضعت لتسهيل أداء هذه الوظائف الدينية، ومن الممكن أن تكون هذه الآثار والنماذج تخص أعمالاً مدنية⁽⁴⁾.

إن ما وصل إلى يومنا هذا من الأعمال الفنية المعدنية الإسلامية، يعد جزءاً يسيراً جداً؛ فبعض هذه الأعمال التى تغير أصحابها، وتغيرت أماكنها

(4) Harari, R. op. cit., p. 2472 - 2473.

عدة مرات، طوال هذه القرون قد ظلت فى الممالك الإسلامية، وبعضها الآخر، بل أغلبها قد حملها - منذ العصور الوسطى - المبشرون والحجاج والرحالة والتجار والصليبيون الذين وفدوا من الغرب إلى البلدان الإسلامية، وتكدست بها خزائهم ومتاحفهم.

إن الأعمال التى خرجت من العالم الإسلامى وأراضيه، ظلت لسنوات طويلة خبيئة فى خزائن الكنائس، ومخازن المتاحف حتى نسى قسم منها. ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادى الثالث عشر الهجري، وبداية الاهتمام، والإحساس بالرغبة فى العناية بالأعمال المعدنية التى تعود إلى العصور الإسلامية، بدأ يطفو على السطح من جديد، وبعد أن اتضحت القيمة الفنية، والأهمية العلمية لهذه الأعمال، فقد أخرجت تلك النماذج والأعمال الدفينة فى بلدان الغرب إلى صالات العرض، وواجهات المتاحف. وخلال سنوات هذا القرن الأخير، افتتحت المعارض الفنية التى تعرض التحف الفنية المعدنية الإسلامية فى المدن الأوروبية الكبيرة فى العديد من المناسبات وبهذا الشكل أمكن تجميع تلك الأعمال المتناثرة هنا وهناك، كما أمكن تقديمها إلى الكتل العريضة والتعريف بها^(٥).

أما الأعمال التى ظلت باقية فى البلدان الإسلامية، فإن بعضها ظل مستعملا فى الأماكن التى تواجدت فيها مثل المساجد، والتكايا، والمزارات والمقابر ولسنوات طويلة. وبعد العهد الجمهورى فى تركيا^(٦)، وكما حدث فى

(5) Ibid., p. 2477.

(٦) لمزيد من التفاصيل حول ما يتعلق بغلق التكايا والزوايا والأضرحة عام ١٩٢٥، ونقل

الأثار التى كانت بهذه المنشآت إلى المتاحف انظر:

Koşay, H. Z. "Tekke ve Türbeler Kapandıktan Sonra", Güzel Sanatlar, Sayı VI., İstanbul, (1949), p. 1 - 5.

معظم البلدان الإسلامية، فقد تم تجميع وعرض وتشهير العديد من الأعمال الفنية المعدنية فى معارض المدن الإسلامية الرئيسة. وإذا ما نظرنا إلى هذه الأعمال الفنية المعدنية، التى وصلت إلينا، سواء ضمن المجموعات الغربية، أو ضمن مجموعات العالم الإسلامي، نظرة كلية شاملة، لأمكن بسهولة متناهية التفرقة بينها، وبين تلك الأعمال التى ظهرت فى العصور التى سبقتها، أو حتى تلك التى عاصرتها وظهرت تحت تأثير ثقافات أخرى، وذلك لشخصيتها الإسلامية الواضحة. ولكن إذا ما حاولنا تصنيف الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى داخل نطاق الفنون الإسلامية عامة، وإذا ما حاولنا البحث عن خصوصية كل منطقة، أو عصر، وإرجاعها إلى فترة تاريخية معينة، أو إلى مركز بعينه، فإننا سوف نصطدم بصعوبات جمة. والسبب الرئيسى فى ذلك، هو عدم ظهور فوارق كبيرة وواضحة بين الأعمال والأشغال الفنية المعدنية الخاصة بالفترات التاريخية المختلفة، والمناطق الإسلامية المتعددة. فمثلا الأعمال الفنية المعدنية التى استوحيت من الهياكل الحيوانية، وتعود إلى القرن الحادى عشر والثانى عشر فهل هى تعود إلى الفاطميين أو إلى سلاجقة إيران.. ؟ وهل أى عمل يعود إلى العصر السلجوقى هو من نتاج سلاجقة إيران، أو من نتاج سلاجقة العراق والشام أو من إبداعات سلاجقة الأناضول.. ؟ فليس من الممكن إصدار حكم أو قرار من النظرة الأولى.

إن الإمبراطورية الإسلامية التى امتدت من أواسط آسيا حتى الأندلس "إسبانيا"، ورغم التمزق السياسى الذى بدأ يعترئها منذ القرن التاسع الميلادى/ الثالث الهجرى، فإن الجماعة الإسلامية قد ظلت وحدة واحدة مرتبطة

بالإسلام فى كل العصور، وبوحدة الثقافة والدين الإسلامى الذى أمن المعابر والروابط بين المجتمعات والمناطق والموروثات المختلفة، فحتى لو اختلفت العصور، والمناطق والخامات والتقنيات، فإن تزيين الفن الإسلامى ظل كامنا فى روحها^(٧).

إن استمرارية وحدة الثقافة الإسلامية، وديمومتها، قد لعبتا دورا مهما وفاعلا فى هجرة الفنان المسلم^(٨)؛ ففى العصور الوسطى كان الفنانون، والتجار، ورجال الفكر والدين، يرحلون إلى المناطق والديار التى يرون فيها إمكانات العمل والإنتاج أكثر رواجاً وملاءمة. كما كان المهرة من الفنانين والمبدعين وحتى الأسطوات يغيرون أماكن إقامتهم بسبب الاستيلاء أو الضم، أو الفتح، ويتابعون عطاءهم الفنى فى ركن آخر من أركان العالم الإسلامى، وتحت رعاية وحماية راع فنى آخر. وقد أمنت رحلة المبدعين هذه وهجرتهم، انتقال الثقافة والتذوق والمستوى الفنى الرفيع من منطقة إلى أخرى، وقد أدى هذا بدوره إلى تقليص الفوارق والخصوصية التى قد تبدو بين المناطق^(٩).

كما أن عدم وضوح الفوارق الأسلوبية فيما بين النماذج المتوفرة للمناطق الجغرافية، والعصور التاريخية المختلفة يجعل عملية التصنيف

(7) Kühnel, E., op. cit., ص. 23.

(٨) فيما يتعلق بهجرات الفنانين انظر:

Ettinghausen, R. "Interaction and Integration in Islamic Art", Unity and Variety in Muslim Civilization, (En. Grunebaum, E.), Chicago, 1955, p. 110 - 113.

(9) Harari, R., op cit., p. 2467.

صعبة إلى حد ما، ويزيد من هذه الصعوبة عدم وجود نماذج واضحة لكل عصر وطرز بالقدر الكافي. وعلى الرغم من أن النماذج المعدنية غير قابلة للكسر كالزجاج والسيراميك، ويمكن الاحتفاظ بها كأشياء ذات قيمة؛ فإن النماذج التي تخص بعض العصور والمناطق المعينة نادرة وقليلة جدا. أما بعض النماذج ذات النمط المعين والتي يمكن البحث فيها عن مصادر العصور الوسطى فهي معدومة تماما، وغير موجودة البتة⁽¹⁰⁾. إن الخامات والمواد التي بقيت حتى يومنا هذا، تمثل نسبة ضئيلة جدا، بالنسبة لآلاف الأعمال التي أنتجت وأبدعت في عصور إسلامية مختلفة. والسبب الرئيسي في ذلك، هو أن هذه الأعمال قد صنعت من مواد وخامات معدنية يمكن وضعها في البوتقة وصهرها وإعادة استخدامها مرة أخرى.

وخلال فترات الاستيلاء والغزو، تعرضت الأعمال المعدنية للسلب والنهب، وفي كثير من الأحيان كانت القوة التي تتمكن من فرض سيطرتها ونفوذها، تصهر النماذج والأعمال الخاصة بالعصور السابقة عليها، وتأمّر أن تُصنع منها نماذج وأعمال تتفق وأذواقها، وتعكس أغراضها وسياساتها هي. ولما كانت الأعمال المعدنية تتعرض لتغير "موضاتها"، فقد ألقى بالكثير منها في البوتقات وصهرت وأعيد تشكيلها.. ومن حين لآخر.. كانت بعض النماذج المزينة بتشكيلات فيجورية أى هياكل شخصية تتعرض لغضب الحكام المتعصبين⁽¹¹⁾.

(10) Ibid., p. 2478.

(11) Ibid., p. 2177.

إن عدم وجود قسم من النماذج التى تمثل المناطق والعصور المختلفة فى أيدى الباحثين اليوم لمن الأمور التى تصعب تتبع التطور الذى لحق بفنون المعادن الإسلامية، ويجعل من عملية تصنيفها الدقيق داخل هذا التطور المتدرج لمن أصعب الأمور، ويجعل وضعها فى مكانها الصحيح من هذا التطور أمرا فى غاية الصعوبة. ورغم الصعوبة المشار إليها آنفا فى عملية تصنيف الآثار الفنية المعدنية حسب العصور الإسلامية، فإنه إذا ما درست هذه الأعمال جيدا، من ناحية المواد المستخدمة، والتكنيك، والقوالب والأشكال وطرق التزيين المنظم، لكل على حدة، لأمكن التوصل إلى فوارق العصر والبيئة والمنطقة التى تفرق بين هذه النماذج المتاحة، بل وأمكن إرجاع بعض هذه الأعمال إلى تواريخ أو إلى مراكز معينة بعينها.

كما أن الكتابات والخطوط التى كانت تستخدم بشكل متواتر فى تزيين الأعمال المعدنية من الممكن أن تساعد الباحثين فى عملية التصنيف هذه، إلا أن هذه الكتابات، لما كانت فى أغلبها من ذلك النوع الذى يمكن أن نطلق عليه "الأمنيات الطيبة" حيث كانت تتمنى لصاحب العمل؛ العمر المديد، والبركة والنجاح، فإنها لم تكن تعطى أى معلومات عن أصل العمل أو صاحبه ومنشئه. ولكن هذه الخطوط، والكتابات التى استخدمت بهدف ديكورى فقط، من الممكن الاستنباط من أسلوب كتابتها عصر الأثر أو حتى المنطقة التى أنتجته.

ففى ثنايا هذه الكتابات التى احتلت مكانا فوق الأثر المعدني، يمكن أن يلتقط الباحث تاريخا يلقي الضوء على أصل الأثر، أو اسم الحاكم الذى طلب هذا العمل أو كنيته أو لقبه، أو يمكن أن يجد الباحث توقيع الصانع أو الكاتب

الذى عاش فى عصر محدد. ومن المؤسف؛ أن هذه الأعمال المؤرخة، أو تلك التى يمكن تأريخها ليست كثيرة بالشكل الكافي، فمن بين الآثار الموجودة تمكن د. هرارى و ج. وايت من تثبيت مائة قطعة فقط، بينما استطاع د. س. رايس أن يثبت مائتى قطعة تعود إلى ما قبل سنة ١٣٥٠ م = ٧٥١هـ من تلك القطع المؤرخة أو تلك التى يمكن تأريخها^(١٢).

والقليل النادر من تلك النماذج المؤرخة، أو تلك التى يمكن تأريخها من القطع المعدنية مذكور عليها اسم المدينة التى صنعت بها. وهناك من الآثار التى وصلتنا اليوم، وترجع إلى ما قبل سنة ١٣٥٠م تسع قطع معدنية فقط موجود عليها اسم المدينة^(١٣). وحتى لو لم يكن اسم المدينة قد ذكر فى الكتابات المنقوشة عليها، وذكر بها اسم لأمير أو أتابك ممن ساد حكمهم على هذه المنطقة، فإنه يمكن الاعتماد على هذه المعلومة، والتوصل إلى تخمين قريب من الصواب لاسم المكان الذى أبدع فيه. ومثال ذلك مجموعة من الآثار المعدنية مذكور عليها اسم بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م = ٦٣١ - ٦٥٨هـ) أتابك الموصل، وهذا احتمال قوى جدا لصنعها فى الموصل.

(١٢) لمزيد من المعلومات حول قائمة النماذج التاريخية أو التى يمكن أن تكون تاريخية انظر:

Harari, R. op. cit., p. 2470, dipnot 1 , p. 2519 - 2526; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - V", Bulletin of School of Oriental and African Studies, vol. XVII - 2 (1955), p. 206, dipnot 1; Wiet, G. Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. Objects en Cuivre, Cairo, 1932.

(١٣) حول قائمة النماذج التى عليها أسماء مدن انظر:

Rice, D. S. op. cit., s. 206 - 207.

وهناك نماذج موجودة أيضا فى الموصل، وعليها أسماء أمراء سوريا الأيوبيين وصنعت فى آتيليهات أى معامل ومراسم أو ورش حلب أو الشام. إن تلك النماذج المعروفة على أنها "قطع تاريخية" مؤرخة أو يمكن تأريخها أو معروف مكان صنعائها، والموزعة على شتى المجموعات أو (الكليسيونات) العالمية فى دول عدة من العالم، تعتبر نوعا من أنواع أحجار درج سلام فى تطور فن المعادن الإسلامية. وأنها بما تحتويه من بصيص يلقى الضوء على الزمن الذى تعود إليه أو المكان الذين أنتجت فيه، يمكن أن تساعد الباحث فى عملية التصنيف المنوه إليها⁽¹⁴⁾.

إن تصنيف تلك النماذج التى لا تحتوى على أى مؤشر عن مكان الصنع، أو ليس بها معلومات فى كتاباتها، أو خطوطها التزيينية عملية صعبة المنال. أما هذه الآثار التى سميها "أحجار سلام" فمن الممكن دراسة النماذج المتوفرة ومضاهاتها ببعضها البعض من ناحية المواد المستخدمة أو الشكل أو تقنية النقش والتزيين وموتيفاتها المستخدمة للوصول إلى نقطة التقاء من الممكن أن تؤدى بنا إلى تصنيف عام.

إن عملية التصنيف هذه يمكن أن تتم على أساس تجميع الأعمال المعدنية للعصور الإسلامية تحت مجموعتين رئيسيتين: آثار متقاربة من الناحية الزمنية، وآثار متشابهة من ناحية مناطق الصنع. ثم يعاد تصنيف تلك التى صنفت زمنيا ومكانيا إلى مجموعات متشابهة من ناحية مواد الصنع، ومجموعات متشابهة من ناحية الشكل أى "الفورمة" ومجموعة متشابهة فى

(14) Lane - Poole, S. The Art of the Saracens in Egypt, London, 1886, p. VIII.

تقنية التزيين وأخرى متشابهة القوالب وأنواعها. وإذا ما تم تصنيفها سواء على أساس مواد الصنع، أو تكتيك الزينة، أو القوالب، فإن ذلك يساعد ويؤدى فى الوقت نفسه إلى تصنيف النماذج الموجودة على هذا النسق حسب زمانها ومكانها. ولهذا السبب، فربما يؤدى هذا الشكل المصنف حسب الزمان والمكان إلى تداخل القطع فى بعضها، أو عدم توافم بعضها مع البعض الآخر. وانطلاقاً من هذا، فإن محاولة تطويع المواد المستخدمة، والإمكانات التقنية من أجل تأمين وحدة مصطنعة بين هذه الأقسام، ليس من الصواب فى شىء.

إن الأعمال الفنية المعدنية التى طبقت أسلوباً واحداً، واتبعت نفس تكتيك الزينة لتشكل مدرسة معينة. ولكن هذه المدارس لا تظل مرتبطة فى كل حين بعصر معين أو منطقة بعينها. فأحياناً نرى تطور مدرستين فئيتين بجوار بعضهما البعض فى الزمان نفسه والمكان نفسه كما حدث فى خراسان فى العصر السلجوقي. وأحياناً ما ترحل مدرسة ما متخطية حدود زمانها ومكانها الذى نشأت وتطورت فيه. وإن أجمل نماذج للفنون المعدنية الإسلامية من ناحية التزيين، وتكتيك نقش المعادن لهى تلك التى أبدعت من قبل الفنانين الموصلين فى عهد الزنكيين الذين اشتهروا بحماية الفنون العظيمة والفنانين الكبار فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى = السابع الهجري. ولكن تكتيك وأسلوب الموصل لم يظل تكتيكاً أو أسلوباً خاصاً بالموصل أو حتى ميزوبوطاميه فى النصف الأول من هذا القرن. فالأعمال المنسوبة إلى مدرسة الموصل ومرتبطة بها قد صنعت فى سوريا ومصر والأناضول وفى إيران اعتباراً من عصر الإيلخانيين.

ويتضح من الكتابات الموجودة على بعض نماذج الآثار المعدنية الخاصة بالقرن الثالث عشر الميلادي = السابع الهجري أن بعض الأسطوانات الموصلين الذين يستخدمون توقيع "الموصللي" نسبة إلى الموصل^(١٥)، قد رحلوا إلى مناطق خارج الموصل، وعملوا تحت حماية ورعاية أمراء هذه المناطق. فعلى إبريق^(١٦) مزين بنقوش حسب تكنيك الحفر "القاقمه" أى الترصيع توجد كتابات تذكر اسم الملك الناصر يوسف (١٢٣٧ - ١٢٦٠م = ٦٣٥ - ٦٥٩هـ) آخر الأمراء الأيوبيين فى سوريا، وتحدد أن "هذا الأثر قد صنع فى مدينة الشام سنة ١٢٥٨ - ١٢٥٩م = ٦٥٧ - ٦٥٨هـ من قبل الأسطى محمد بن حسين الموصللي^(١٧)، ويتضح من هذه الكتابة أو من الكتابات المشابهة التى تأخذ مكانها على بعض الآثار المملوكية التى تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، أن الآثار ذات الأسلوب الموصللي والتى تحمل توقيعات لأسطوانات موصلين ومنتشرة خارج نطاق بلدان مزوبوطامية كلها قد صنعت فى مسابك وآتيليات غير موصلية.

(١٥) تستخدم كلمة (النسبة) بمعنى المنطقة أو المدينة التى نشأ فيها الأسطى.

(١٦) سوف يتم التعليق على هذا الإبريق - الموجود فى متحف اللوفر (Louvre) - فى

قسم : "Mezopotamya-suriye"

(١٧) انظر كاتالوج معرض عام

Arts de L'Islam. Orangerie des Tuileries, 1971, Paris, 1971, Kat. no. 151; Dimand, M. "Metalwork", A Handbook of Muhammedan Art, New York, 1958, p. 148.

وكما سنرى، فحتى النماذج التى تسجل كتاباتها أنها "لأسطى موصلى" سيتضح بالقطع أنها لا تمت لأتيليهات الموصل وورشها بأى صلة. ولذلك فإن الباحث فى تصنيف الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى، يجب عليه أن يكون فى منتهى الحذر عند تعيين أو تحديد المناطق الخاصة بالنماذج التى تعود إلى تلك الفترات التى يكثر فيها ترحال وهجرة الفنانين مثل القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين.

٢- المعادن والتقنيات الرئيسية المستخدمة فى الفنون

الإسلامية المعدنية

أ- المعادن

إن تقنيات فن المعادن قد سادت فى خط متواز فى التطور مع اكتشافات المعادن، ودراستها، والوقوف على خصائص، وخصوصية كل من المعادن المكتشفة والمستخدمّة فى هذه الفنون. ولقد كان كل كشف معدنى يتحقق فى العصور القديمة، يفتح الطريق أمام ميلاد تكنيك جديد أو تقنية جديدة فى فنون المعادن.

وصانع التحف المعدنية، أو الفنان المبدع فى هذا المضمار، كان عليه أن يتعرف جيدا على الخامات التى سيشغل عليها، وأن يكون على مقدرة فائقة فى اختيار التقنية التى تتلاءم مع خصوصيات المعادن التى يستخدمها، أو فى اختيار خاماته التى تتوافق مع التكنيك الذى اختاره لعمله الفنى.

وقد اتضح من الدراسات التى أجريت أن الفنانين والمبدعين المهرة فى العصور الإسلامية كانوا على دراية تامة بكل أنواع المعادن، وتقنيات الفنون

المعدنية التى تتلاءم مع تلك المعادن، وأنهم كانوا على علم بكل التفاصيل المتعلقة بهذه الخامات، وعلى مقدرة دائمة وفائقة على اختيار أنسب المعادن للطريقة الفنية والتكنيكية التى سيطبقونها.

إن وقوف الباحث - الذى سيدرس تكنيكيات فنون المعادن - على خصائص المعادن ومميزات كل منها على حدة، لمن الأمور المفيدة للغاية؛ فإن معرفة خصوصيات الخامات المستخدمة، تساعد على فهم كيفية تطور التقنيات من ناحية، ومن ناحية أخرى تساعد على تخمين، وتوقع، أى الخامات قد استخدمت فى الأعمال المنفذة طبقاً للتقنيات المطبقة.

إن أهم المعادن المستخدمة فى فنون المعادن الإسلامية هى : الذهب، والفضة، والنحاس، والبرونز الذى هو عبارة عن سبيكة من النحاس والقصدير، والشبة: أى النحاس الأصفر؛ الخيط من النحاس والزنك. أما الحديد والصلب فقد كانا أكثر استخداماً فى صناعة الأسلحة والمعدات. وكان استخدام الرصاص شائعاً فى لحام، وصهر، وتنقية المعادن الأخرى؛ كاستخلاص الذهب، والفضة. أما الزئبق فكان يستخدم فى التذهيب، والزخرفة، والتزيين، وتحلية المعادن.

كانت الخامات السابقة معروفة كلها، بل ومستخدمه فى بلدان الشرق الأدنى وأراضيه فى عصور ما قبل الإسلام.... إذ كان المعدن يسخن، ويصهر، ويشكل، وينقى من الشوائب الأخرى، كما كان يطرق.. ويخلط بالمعادن الأخرى للوصول أو الحصول على سبائك جديدة. وقد تم تطبيق تقنيات متعددة للحصول على أعمال معدنية، بل وتم تزيينها وزخرفتها لأول مرة فى مناطق الشرق الأدنى وبلدانه. وجربت هذه المعادن كلها واستخدمت، بل وتطور استخدامها فى هذه المناطق.

المعادن موجودة فى الطبيعة؛ إما على شكل فلزات طبيعية، أو على شكل جواهر. ويطلق على المعادن الموجودة على شكل فلزات "معادن طبيعية"، أما الصخور التى توجد بها معادن فى حالة اتحاد وتداخل كيميائى فيطلق عليها "جواهر". فالذهب معدن طبيعى، أما الفضة والنحاس والحديد فهى موجودة على كلا الشكلين؛ معدن طبيعى أى فلزات.. وجواهر^(١٨). أما الرصاص والقصدير والزنك والزرنيق فهى معادن تستخلص عن طريق صهر وتصفية الجواهر.

وأول ما اكتشف من المعادن؛ كان المعادن الطبيعية^(١٩).

١ - الذهب:

إن الذهب الموجود بشكل منتشر فى الطبيعة، هو واحد من أوائل المعادن التى تم اكتشافها واستخدامها فى الشرق الأدنى القديم. وإذا كان تاريخ اكتشافه غير معروف بالتحديد، فمن الثابت أنه قد استخدم كزينة بسيطة منذ الألف الخامس أو حتى الألف السادس قبل الميلاد.

الذهب يوجد فى مجارى الأنهار الجبلية، أو بين الترسبات على شكل سبائك صغيرة أو على هيئة رماد وفتات. والذهب النقي، ببريقه ولونه البراق

(18) Parr, J. G. Man, Metals, and Modern Magic, Cleveland, 1958, p. 6; Tylecote, R. F. Metallurgy in Archaeology, London, 1962, p. 1.

(19) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting, Smelting, and Alloying", History of Technology, (Ed. Singer, C.) vol. I. Oxford, 1956, p. 572.

غالبا ما يرى بالعين المجردة أو تصطدم الأشعة المنعكسة بالعين العادية^(٢٠). كما يوجد الذهب على شكل عروق داخل الصخور والطبقات الجبلية عدا وجوده في بواطن الوديان والأودية. ومن أجل الحصول على الذهب الموجود في الصخور والأحجار، تكسر الصخور أولا على شكل قطع أو مكعبات بالشواكيش ثم تنعم إلى أن تتحول إلى رماد أو غبار. وهذا التراب أو الغبار المختلط فيه الذهب بالمعادن الأخرى، يغسل على طبلبات خشبية في مياه ضحلة جدا، ولما كانت كثافة الذهب أثقل من المعادن الأخرى، فإنه يترام في القاع، أما الخامات والمواد الأخرى العالقة والطافية على السطح فإنها تنساب مع المياه وتذهب^(٢١).

وعلى مدى القرون الماضية كان الذهب يستخلص من ركام الصخور أو من مجارى الأنهار والوديان بهذه الطريقة البسيطة والبدائية والتي كانت تسمى "غسيل الطبالي".

إن الذهب ليس معدنا نقيا، بل دائما ما تشوبه بعض المعادن الطبيعية الأخرى وتختلط به في الطبيعة مثل الفضة والنحاس والحديد^(٢٢). إن أهم وسيلة لاستخلاص الذهب، وتنقيته من الشوائب، أو الخامات والفلزات الأخرى، والتي اكتشفت منذ العصور القديمة، واستمرت مستعملة في العصور الوسطى هي "الصهر" أى فصل الذهب عن طريق صهر،

(20) Parr, J. G., op. cit., p. 7.

(21) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 580 - 581;
Idem. Studies in Ancient Technology, vol, VIII, Leiden, 1964,
p 24.

(22) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 581.

وإذابته مع الرصاص فى بوتقة واحدة خاصة بذلك. وكان الذهب المتداخل والمختلط بالمعادن الأخرى، يخلط بمعدن الرصاص فى بوتقة خاصة من نسيج إسفنجي، ثم يذاب أى يصهر، ثم تعرض هذه السبائك المنصهرة للتيار الهوائي، ولما كان الذهب ليس أوكسيديا، والرصاص سريع الاختلاط والتوحد مع الأوكسجين، ولذلك ما إن تعرض هذه السبائك المنصهرة للهواء أو ينفخ الهواء عليها فى البوتقة حتى يتأكسد الرصاص، وتتحد الفلزات الأخرى الموجودة مع الأوكسجين، وتكون جروفا. بعض هذه الجروف تمتص من قبل ثقوب جدار البوتقة، والبعض الآخر يطفو على السطح كالزبد. وكلما ظهر الجروف أو صعد إلى السطح يجمع، وفى النهاية تبقى سبائك الذهب فى قاع البوتقة. وأحيانا ما تبقى بعض السبائك المختلطة من الذهب والفضة لأن المعدن الأخير هذا لا يتأكسد هو الآخر بالأوكسجين. ولكى يتم فصل هذين الخامين أو المعدنين عن بعضهما البعض، فيتم استخدام طرق الامتصاص بالملح أو الكبريت.

ومنذ العصر الرومانى كان استخلاص الذهب من المعادن الأخرى يتم بطرق الصهر، والامتصاص عن طريق الملح والكوكورت، ومن حين لآخر كانت تكتشف وسائل جديدة، كاستعمال طريقة "عمل ملقمة بخلط الزئبق بالركام المحتوى على الذهب" ولما كان هذا الركام يحتوى على معادن أخرى، فقد كان يدق جيدا حتى تتحول فتات الصخور هذه إلى تراب أو غبار خفيف، ثم يخلط هذا الغبار بالزئبق، ثم يوضع هذا الخليط فى كيس من الجلد. ولما كان الذهب من المعادن التى يمكن أن تتحلل فى الزئبق، لذلك كان يخلط ويقلب فوراً حتى تتكون ملقمة من الذهب والزئبق، ثم يضغط على

الكيس براحة اليد من الخارج، ولما كانت هذه الملقمة فى حالة رخاوة أو شبه سيولة، فقد كانت - تحت تأثير الضغط - تصفى وتنتقل إلى الناحية الأخرى من تقوب الكيس الجلدى هذا.. ويتبقى فى الكيس المعادن الأخرى المراد فصلها عن الذهب. وبهذا الشكل يجمع الذهب المخلوط بالزئبق، ثم يعالج بطرق حرارية معينة حتى يتم تأمين فصلهما عن بعضهما البعض. فعند تسخين هذا المزيج فى بوتقة معينة، فإن الزئبق يتبخر ويتطاير، وبهذا يتبقى الذهب الخالص النقي^(٢٣).

واستمرت مثل هذه العمليات، وتطورها، فى العالم الإسلامى لقرون عديدة. واستمر الفنان المسلم، فى استخدام الذهب بالشكل الذى يريده، أو يرتضيه سواء بالشكل النقى الصافى، أو لتجميع الأطنان منه، أو كان يخلطه بنسب معينة بالفضة والنحاس لاستخدامها فى أغراض متعددة^(٢٤).

الذهب معدن لين، طري، من السهل تشكيله. ويمكن طرقه بالمطرقة أو الشاكوش وهو بارد^(٢٥). ويمكن عمل تشكيلات وأشكال متعددة - حسب الطلب - باستعمال طرق الصهر أو الصب أو الطرق.

شهدت العصور الإسلامية استخدام الذهب كطاسات وأباريق وأكواب

(23) حول أصول تنقية الذهب انظر:

Ibid., p. 581; Idem. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 172 - 176; Idem. "Metallurgy", History of Technology, vol. II, p. 42; Wulff, H. E. The Traditional Crafts of Persia, M. I. T. Press, Massachusetts, 1966, p. 13, 33.

(24) Forbes, R. J. "Metallurgy", op. cit., p. 42; Idem. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 173.

(25) Wulff, H. E. op. cit., p. 33.

ومشارب إلى جانب استخدامه كأدوات الزينة والحلى كالأقراط والخواتم والأساور والكردانات والخلخل.

ولما كان الدين الإسلامى يعارض استخدام المعادن الثمينة كالذهب والفضة فى صنع الآثار، فقد ترتب على ذلك قلة، أو لنقل ندرة فى الآثار المصنوعة من الذهب والفضة الخالصين فى العصر الإسلامى، وراجت وجهة النظر هذه^(٢٦) بين الصناع والمبدعين. ففى الواقع، هناك تحريم قاطع لاستخدام الذهب والفضة فى القرآن الكريم^(٢*). ففى سورة التوبة ينذر الله سبحانه وتعالى من يكتز الذهب والفضة : ﴿يا أيها الذين آمنوا إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله والذين يكتزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم﴾ ٣٤ ﴿يوم يحمى عليها فى نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم هذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون﴾ ٣٥ ﴿٢٧﴾ .

وجاء علماء الحديث منذ منتصف القرن التاسع الميلادى، وأكدوا على هذا التحريم، بل وزادوا (أن من يشرب فى إناء من الذهب أو الفضة فإنه

(26) Tylecote, R. F. op. cit., p. 1.

(27) Dimand, M. "Near Eastern Metalwork", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol, XXI - 8, (1926), p. 194; Ettinghausen, R. "The Character of Islamic Art", op cit., p. 254 - 255.

يشرب من نار جهنم)^(٢٨). وبالرغم من هذا التحذير والتحريم والتخويف من استخدام المعادن النفيسة والتمينة كالذهب والفضة، فإننا نرى أن هذه المعادن ظلت مستخدمة في الفنون الإسلامية وخاصة حتى منتصف القرن الثاني عشر الميلادي / السادس الهجري، واستخدم الذهب والفضة، بل إن هناك مصادر تشير إلى استخدام نماذج من الفنون الفضية في أعمال دينية في العصور الوسطى، واتضح مرة أخرى أن منع تحريم الرفاهية في مجتمع ثرى أمر غير ممكن^(٢٩).

ومما يؤسف، أن عدد الأعمال والنماذج التي وصلت إلى زمننا الحالي، من تلك الأعمال الذهبية التي تحدثت عنها المصادر، قليلة جدا. ومن المحتمل أن قسما كبيرا من هذه الأعمال الذهبية، قد ضاعت خلال الغارات، والقسم الأعظم قد تم صهره بهدف استخدامه في سك الدينار والدرهم^(٣٠).

لقد استخدم الذهب في الفن الإسلامي بشكل واسع أيضا في تزيين أعمال البرونز والنحاس الأصفر مع تقنيات النقش بالتكفيت والتذهيب.

(28) Ağaoğlu, M. "Remarks on the Character of...", op. cit., p. 185; Ettinghausen, R. "The Character of...", op. cit., p. 254 - 255.

(29) حول المصادر التي تحدثت عن آثار العصر الإسلامي المصنوعة من الذهب انظر: Ağaoğlu, M. op. cit., p. 181 - 184, 187 - 190, 41 - 59, 86 - حاشية - 90, 94 - 102.

(30) حول ما يتعلق بموضوع تدوير الآثار الذهبية لصناعة الدراهم والدنانير في عصر الخليفة المهتدي (٨٦٩ - ٨٧٠م = ٢٥٦ - ٢٥٧هـ) انظر: 91 حاشية ص 188 . من المصدر السابق.

٢ - الفضة:

إن الفضة موجودة فى الطبيعة كمعدن وكجواهر، كما أن معدن الإلكتروليت الذى يعد فلزا طبيعيا من الذهب والفضة وموجودا فى الطبيعة فإن ٤٠% من تكوينه فضة طبيعية^(٣١).

أ - الفضة الطبيعية:

تعتبر الفضة الطبيعية هى الأسبق استخداما. وهذا المعدن يجمع من مراقد المعادن فى الوديان، أو يكون على شكل عروق فضية فى بعض الصخور والأحجار. ولما كانت الفضة الطبيعية موجودة بكميات محدودة، فمن المحتمل أن يكون اكتشافها جاء بعد اكتشاف الذهب. ومن الثابت أن الفضة الطبيعية قد استخدمت كأدوات للزينة اعتبارا من بدايات الألف الرابع قبل الميلاد^(٣٢). وهى كالذهب معدن لين، يمكن طرقها وتشغيلها على البارد.

ب - الفضة الكيميائية:

يعتبر كلوريد الفضة والجالان من أهم الجواهر التى تستخلص منها الفضة^(٣٣) ويوجد خام الفضة فى جواهر الجالان هذا الذى يرى بالعين المجردة بسبب لمعانه ومركبا مع جواهرى الفوسفور أى الكوكورت والرصاص^(٣٤). كما يوجد فى خام الرصاص. ولما كانت درجة انصهار الجالان هذا منخفضة إلى حد كبير، فلذلك فإن هذا الجواهر يصفى، وينقى، ويستخلص بتركه على

(31) Tylecote, R. F. op. cit., p. 4.

(32) Aitchison, L. A History of Metals, vol. I, New York, 1960. p. 45
و 179; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, .
194 p; Tylecote, R. F. op. cit., p. 1.

(33) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 45.

(34) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 583; Parr, J. G., op. cit., p. 29.

النار فترة أطول من المعادن الأخرى على موقد مكشوف، وفي نهاية انصهاره فيمكن الحصول على الفضة كفلز مركب من الفضة والرصاص. ويتم استخلاص الفضة من هذا المركب بتسخينه مدة أطول، أو عن طريق خلط الرصاص بالأوكسداسيون^(٣٥).

يوجد الجالان وكلوريد الفضة بكميات كبيرة في شمال شرق، وغرب، ووسط الأناضول. ويظن أن أول تنقية للفضة قد تمت في الأناضول^(٣٦).

ولقد استخدم الفنان والحرفي المسلم معدن الفضة بالشكل الذي أراه في صناعة القطع الفنية في العصور الإسلامية المختلفة؛ سواء كمعدن خالص أو مخلوط بمعادن أخرى. وكما سبقت الإشارة، فبالرغم من تحريم القرآن والسنة لاستخدام المعادن الثمينة، فإن هذا التحريم لم يطبق بشكل عام وطوال الفترات التاريخية، بل لقد استخدمت الفضة بشكل كبير في أدوات المطبخ كالأطباق والصواني والأقداح والطاسات والأباريق إلى جانب استخدامها في أدوات الزينة.

وفي العصر العباسي كان يتم الحصول على الفضة من الجواهر المتوافرة في فارس وخراسان وكرمان^(٣٧)، ولكن في القرن الحادي عشر حدثت أزمة كبيرة وانخفاض حاد في معدن الفضة، لدرجة أنه من الثابت أن أعدادا كبيرة من الأعمال الفنية الفضية قد صهرت واستخدمت في سك العملة^(٣٨). ومن المعتقد، أن سبب ندرة الأعمال الفنية الفضية في القرن

(35) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 46; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 198.

(36) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 46; Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 583.

(37) Wulff, H. E. op. cit., p. 14, حاشية 97.

(38) Orbeli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork", Survey, vol. II, p. 761.

الثانى عشر الميلادى السادس الهجري، ترجع أصلا إلى ندرة المعدن آنذاك أكثر من إرجاع السبب إلى الضغوط الدينية. واعتبارا من منتصف القرن الثانى عشر قد ازداد - بشكل ملحوظ - استخدام الفضة فى صناعة أدوات الزينة، وفى عمل نقوش الزينة على الأعمال الفنية المصنوعة من البرونز باستخدام تقنية التكفيت، وكذلك فى تكفيت المرايا البرونزية والنحاسية.

٣ - النحاس:

النحاس موجود أيضا فى الطبيعة كخام طبيعى، وكجوهر.

أ - النحاس الطبيعى:

يعتبر النحاس الطبيعى من أوائل المعادن المكتشفة، والمستخدم منذ القدم^(٣٩). ومن المعتقد - استنادا إلى الحفريات الأثرية الأخيرة - أن النحاس مكتشف ومستخدم فى الأناضول منذ الألف السابع قبل الميلاد. فقد وجدت فى هذه الحفريات بعض المعدات النحاسية، وأدوات زينة، وآلات بسيطة^(٤٠).

ومن الممكن مصادفة قطع النحاس؛ فى مرآد الوديان، أو فى الطبقات العليا من الجواهر، وخاصة تلك التى تعرت بتأثير عوامل التعرية الجوية.

إن النحاس من المعادن القابلة للتأكسد، ولذلك فإن لونه فى الطبيعة يميل إلى الأخضر المائل للزرقة بفعل التأكسد. ولهذا، من السهل رؤيته بالعين، ولكن ما إن تغسل هذه الطبقة العلوية بمياه الأنهار حتى يتضح اللون الأحمر تحت تلك الطبقة المتهرئة. بل إنه، ما إن تقشط هذه الطبقة المتأكسدة باليد

(39) Bromehead, C. N. "Mining and Quarrying", History of Technology, vol. I., p. 563.

(40) Esin, Ufuk. Kuantitatif speletral analiz yardımıyla Anadoluda başlangıcından Asur Kolonileri Çağına kadar bakır ve tunç madenciliği, İstanbul, 1969, p. 20 - 22.

العادية حتى يخرج من تحتها المعدن الأحمر^(٤١).

والنحاس معدن أشد صلابة من الذهب والفضة، وإذا ما طرق وهو بارد تشتت صلابته ولا يمكن تشغيله. وإذا ما طرق بالمطارق والشواكيش لمدة طويلة فإن أعلاه تعتريه الشقوق، ويمكن تتأثر قطع النحاس المتبسة. وهذا النحاس المتصلب، يمكن تسخينه، وإعادته إلى الحالة التي يمكن تشغيله فيها بالحرارة أو بالتسخين^(٤٢).

النحاس لا يطرق وهو ساخن جدا، ولهذا السبب، فإن النحاس الساخن يغطس في الماء فوراً، لجعله فاتراً، وبهذا التبريد المفاجئ يلين النحاس فوراً بنسبة ٢٥%^(٤٣)، وهكذا، يسخن النحاس ثم يوضع في الماء، ثم يطرق ويعاد تسخينه وتلينه.. وهذه الطريقة تسمى الـ "طاولمه" أى التسخين. وكان هذا التسخين يتم على الخشب أو الفحم الخشبي حتى القرن التاسع عشر الميلادي = الثالث عشر الهجري، وقد فتح ذلك الطريق على مصراعيه أمام تطور طريقة "الطرق" هذه في صناعة الأعمال النحاسية. وقد استخدمت طريقة تسخين المعادن هذه وطرقها في تشغيل المعادن وتكفيتتها ونقشها طوال العصور الإسلامية بشكل مكثف.

ب- جواهر النحاس: "فلز النحاس"

إذا كان النحاس الطبيعي قليلاً، فإن فلزه كثير وأكثر انتشاراً^(٤٤).

(٤١) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 11; Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 585; Parr, J. G. op. cit., p. 7.

(٤٢) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 587.

(٤٣) Maryon, H. Metalwork and Enameling, New York, 1971, p. 93.

(٤٤) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 6.

وبتصفية وتنقية جواهر النحاس يمكن الحصول على كميات كبيرة من النحاس المعدنى.

ويعتبر النحاس هو أول المعادن المستخلصة من الفلزات. وفى واقع الأمر، فإن الاكتشافات المعدنية بدأت مع استخلاص معدن النحاس من الفلزات. فبعد أن كثر النحاس عن طريق تنقيته واستخلاصه، تتابعت المخترعات المتعلقة بالمعادن كالصهر، والصب، واللحام. وارتباطا بهذه الاختراعات والمكتشفات، تطورت أيضا تقنيات وتكنيكات عمل وإبداع الأعمال الفنية المعدنية.

وطبقا للحفريات التى تمت فى مراكز التوطن والاستقرار فى الأناضول، اتضح للبعض أن استخلاص النحاس وتصفيته قد اتبعت فى هذه المناطق، منذ الألف السابع والنصف الأول من الألف السادس قبل الميلاد. وأن النحاس المعدنى المستخلص من الفلزات كان يستخدم من حين لآخر خلال هذه المدة^(٤٥). وقد توصل كل من : Esin و J. Mellearat . إلى أن أول استخلاص للنحاس قد تم فى العصر النيوليتيكي وتحقق ذلك فى الأناضول لأول مرة.

ولاستخلاص النحاس من فلزاته، لابد من تسخينها فى فرن مغلق حتى ٨٠٠ درجة على الأقل. ولابد من استخدام الوقود الكربوني، مثل الفحم الخشبي، على طول الخط^(٤٦).

(45) Esin, U. op. cit. cit., p. 18, 40, 106; Mellaart, J. Çatalhöyük, a Neolithic Town in Anatolia, New York, 1967, p. 22.

(46) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 577; Tyiecote, R. F. op. cit., p. 25.

ولما كان النحاس المستخلص ليس نقيا بالدرجة الكافية، فلا بد من إخضاع النحاس المستخلص لعملية ثانية لزيادة درجة نقاوته وذلك بنفخه وأكسدته، فعند التعرض للهواء، فإن المعادن الأخرى الموجودة تطفو على السطح، وتجمع تلك الجروف الطافية على سطح البوتقة، ويتبقى النحاس النقي المصفى. ولكن لابد من الحذر الشديد عند النفخ، فإذا ما تعرضت البوتقة إلى كمية زائدة من الهواء، فهناك احتمال كبير لأكسدة النحاس نفسه أيضا^(٤٧).

لقد فتحت هذه المكتشفات المعدنية، وما ترتب عليها من تقنيات الباب على مصراعيه أمام تطور فنون المعادن، ولقد تمت الاستفادة من معدن النحاس، واستخدم في الشرق الأدنى منذ الألف السابع قبل الميلاد. وقد استخدم البرونز والزرهر اللذان يعتبران من مشتقات النحاس وفلزاته على نطاق واسع في تصنيع الأعمال الفنية الإسلامية.

٤ - الرصاص:

لا يوجد الرصاص في الطبيعة كمعدن خالص، بل يتم الحصول عليه عن طريق استخلاصه من فلز الجالن الذي هو سولفور الرصاص. وما إن ينقى خام الجالن، حتى يعطى سبائك فضة ورصاص. ثم يفصل معدن الفضة عن الرصاص عن طريق الصهر. فما إن يمرر تيار هوائى على ذلك المزيج المنصهر حتى تتم أكسدة الرصاص^(٤٨)، ثم تعاد تنقية خام

(47) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 587.

(48) Tylecote, R. F. op. cit., p. 73, 79.

الرصاص المؤكسد من الفضة، وبذلك نكون قد حصلنا على رصاص معدنى نقي..

دلت الكشوف المعدنية التى تم التوصل إليها فى حفريات "حتال هويوك" فى الأناضول خلال السنوات الأخيرة على أن معدن الرصاص المصفى كان مستخدماً فى هذه المناطق خلال الألف السابع قبل الميلاد^(٤٩). وهكذا فإن الرصاص كالنحاس قد اكتشف واستخدم فى الأناضول أول الأمر فى العصر النيوليتيكي.

ولما كان الرصاص ينصهر عند درجة حرارة منخفضة، فقد استخدم فى العصور الإسلامية - كما كان الحال قبل الإسلام - فى عمليات لحام المعادن، ولما كان يتأكسد بسهولة وبسرعة، فقد استخدم فى تنقية وتصفية واستخلاص المعادن الأخرى. وأحياناً ما يخلط مقدار منه مع النحاس المصهور حتى يعطيه شيئاً من السيولة واللينة.

٥ - البرونز: "مزيج النحاس والقصدير"

البرونز هو نوع من فلز النحاس المختلط إلى حد ما بالقصدير، ولذلك يطلق عليه البعض النحاس الأصفر.

ومع أن النحاس الخالص، معدن أشد من الذهب والفضة، فإنه من ناحية الصلابة لا يعد خاماً عالية الجودة، ولذلك فإن سبيكة النحاس الأصفر - أى البرونز - المستخلصة من مزج النحاس بمعادن أخرى تعد أشد صلابة وأعلى

(49) Mellaart. J. op. cit., p. 22.

جودة من النحاس الخالص. وأحسن أنواع البرونز، هو سبائك النحاس المحتوى على نسبة ١٠% من القصدير^(٥٠).

ويعد اكتشاف البرونز فتحاً جديداً في تكنولوجيا المعادن، فبعد اكتشاف هذا المعدن المهم الذي أطلق اسمه على عصر كامل "عصر البرونز" تطورت تقنيات فنون المعادن المختلفة تطوراً مشهوداً.

وللحصول على البرونز، يستخلص القصدير الذي يخلط بالنحاس من خام الكستريت. ويتواجد هذا الخام بصفة عامة في المناطق التي يكثر فيها خام النحاس^(٥١)، ولكن جوهر القصدير لا يوجد بشكل كثيف ومنتشر كجواهر النحاس، ولذلك فإن عصر البرونز، قد بدأ في منطقة الشرق الأدنى في أزمنة مختلفة ومناطق متعددة، ولم يظهر في وقت واحد^(٥٢).

وعلى مر التاريخ، والقصدير يستخدم فقط في المشغولات البرونزية. وقد تم اكتشاف تقنية ضرورة تبييض أواني الطبخ النحاسية من الداخل بالقصدير منذ العصر الروماني، ومنذ ذلك التاريخ والقصدير يستخدم في صناعة وتشغيل معدن البرونز من ناحية، ومن ناحية أخرى في تبييض أواني الطبخ والأكل والشرب النحاسية من الداخل من حين لآخر^(٥٣).

ولا يمكن تشغيل أو تشكيل أو طرق البرونز الذي يعد أكثر صلابة من

(50) Esin, U. op. cit., p. 107; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 146; Parr, J. G. op. cit., p. 19.

(51) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 589; Idem. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 126 - 128.

(52) Parr, J. G., op. cit., p. 20.

(53) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 79, 217; Parr, J. G. op. cit., p. 60.

النحاس على البارد، بل لابد من تسخينه من حين لآخر أثناء طرقه وتشغيله^(٥٤).

إن صلابة البرونز تكسبه خاصية أخرى، وهى أن سبائكه لا تتبع ولا يصدر عنها نتوءات عند صهره أو تسخينه وطرقه. ولذلك، فإن البرونز طوال فترات التاريخ كان مفضلاً عن المعادن الأخرى فى عمليات الصب والقولبة^(٥٥).

ولون البرونز أصفر مائل إلى الحمرة بشكل عام، ولكن بالمعاملات الكيميائية، والمؤثرات التى يمكن تعريضه لها، يمكن إدخاله فى تشكيلة لونية متدرجة من الأصفر إلى الرمادى، ومن البنى إلى الأسمر^(٥٦).

إن البرونز من أهم المعادن الرئيسة التى استخدمت فى الفنون الإسلامية والتى طبقت تقنيات الصب بعد الصهر فى تشغيلها.

وكثيراً ما كانت تخطط معادن أخرى مع البرونز للارتقاء بالقيمة النوعية للأعمال الفنية المعتمدة فى مفرداتها على البرونز. ومثال ذلك تلك السبيكة المعروفة والمشهورة باسم "برونز كرمان" فإنها تحتوى على ٧٤% نحاس و ١٦% قصدير و ١٠% فضة^(٥٧).

ولم تشهد العصور القديمة، سواء فى روما أو اليونان، أو حتى فى الصين، أو تعرف اسماً خاصاً بالبرونز، بل كانت الكلمة المستخدمة للدلالة أو التعبير عن "النحاس" هى نفسها المستخدمة للتدليل أو التعبير عن "البرونز".

(54) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 192 - 193; Esin, U. op. cit., p. 107.

(55) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 43.

(56) Maryon, H. "Fine Metalwork", History of Technology, (Ed. Singer, C.), vol. H, Oxford, 1956, p. 483.

(57) Wulff, H. E. op. cit., p. 14.

أما فى العالم الإسلامى، وحضارته، سواء فى اللغة العربية أو الفارسية أو التركية، فقد كانت هناك كلمات خاصة تفرق البرونز عن النحاس، ولكل مسماه الخاص به.

فعند الكتاب العرب فيعبر عنه بالبرونز، وأحيانا بـ "الصفر" إذا كان سبيكة مشتركة. و"نحاس" ولو خلط بمعادن أخرى يطلق عليه "النحاس الأبيض" أو "النحاس الأصفر".

ويعبر عنه فى اللغة الفارسية بـ "إسفيد روى" أو "سبيد روى" ويعبر عن هذا المعدن نفسه فى اللغة التركية بـ "طوچ" ثم تطورت إلى طونچ^(٥٨) وكلها تعنى البرونز.

ولما كان الأتراك قد أطلقوا اسما خاصا بهم على ذلك المعدن، فيرى البعض فى هذا، دلالة على أن الأتراك قد عرفوه قبل أن يحدث بينهم وبين البلدان الإسلامية أى علاقات.

٦- الصفرى = النحاس الأصفر: الشبه

الصفرى هو فلز نحاسى فيه نسبة عالية من الزنك، يصفى الزنك والنحاس معا بالتوتيا، وينتج عن ذلك معدن الصفرى، وهو معدن أصفر لامع فى صفرة الذهب ومثانة البرونز. وهذا الصفرى أى النحاس الأصفر هو أقرب المعادن وأشبهها بالذهب، يحتوى على ٢٠% من الزنك، ويمكن أن تزداد هذه النسبة إلى ٤٠%، وكلما زادت نسبة الزنك فى الصفرى فإن لونه يبيض ويفقد بريقه ولمعانه^(٥٩).

(58) Ağaoglu, M. "A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass", Journal of the American Oriental Society, vol. 64 - 4, (1944), p. 218 - 221.

(59) Forbes, R. J. "Metallurgy", op. cit., vol. II, p. 53 - 54.

اكتشف هذا المعدن فى النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد. ولكن لا أحد يعرف على وجه اليقين متى وأين تم تحقيق هذا الكشف^(٦٠). ومن الممكن الحصول على هذا المعدن بخلط جواهر النحاس والزنك بمادة القالمينه، ولم يحدث هذا إلا بعد القرن السادس عشر بعد الميلاد^(٦١). يعتبر هذا الصفرى فى متانة البرونز، ولا يمكن تشغيله قبل تسخينه. وإذا ما أراد الحرفى أو الفنان المبدع الحصول على رقائق رقيقة جدا من هذا الصفرى فعليه تقليل نسبة الزنك^(٦٢)، ولكن فى هذه الحالة يفقد المعدن بريقه ومتانته. لقد ازداد استخدام ألواح، وخام هذا المعدن منذ الربع الثالث من القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى فى صنع الأعمال الفنية وذلك بتطبيق تكنيك الطرق. ومسميات هذا الخام فى اللغة العربية؛ "الصفر"، و"الشبه". والنحاس الأصفر. وقد اشتق لفظ "شبه" من شبهه بالذهب الأصفر. ويطلق فى الفارسية على سبائك النحاس المخلوط بالزنك اسم "البرنج" ولما لم تكن هناك لفظة تركية للدلالة على هذه السبيكة، فقد استخدم الترك التسمية الفارسية نفسها^(٦٣).

(60) Parr, J. G., op. cit., p. 47.

(61) Forbes, R. J. "Metallurgy", op. cit., vol. II, p. 54; Tylecote, R. F. op. cit., p. 53.

(62) Parr, J. G. op. cit., p. 63.

(63) Ağaoglu, M. "A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass", op. cit., p. 222 - 223.

٧- الحديد والصلب:

الحديد موجود فى الطبيعة كمعدن وكجواهر.

أ- الحديد الطبيعى:

الحديد الطبيعى، هو الحديد النيزكى، ويوجد بداخله نسبة كبيرة من النيكل تبلغ ما بين ٥ -- ٢٦ % ^(٦٤)، أما خام الحديد الذى يمكن تصفيته واستخلاصه من الجواهر، فلما كان خاليا من النيكل، فإنه يمكن فصله بسهولة عن طريق التحليل والحصول على حديد نيزكى.

إن الحديد الذى استخدم فى بادئ الأمر، كان حديد نيزكى ^(٦٥)، وكانت قطعة يعلوها الصداً لسرعة تأكسده كالنحاس، ولذلك كان يصعب تفرقة، ولكن لما كانت مادة الحديد أثقل من مادة الحجارة، فقد اكتشفه إنسان العصر القديم واستخدمه بعد فترات طويلة من استخدام الذهب والفضة والنحاس والرصاص..

ولقد أدرك الإنسان القديم أن الحديد النيزكى قادم من السماء، وقد أطلق عليه السومريون اسم "معدن السماء" أو "الحجر المنزل من السماء". ومن المعتقد أن هذا الحديد كان يحمل طلسمًا بالنسبة لإنسان ذلك العصر ^(٦٦).

⁽⁶⁴⁾ Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 593; Idem. Studies in Ancient Technology, vol IX, p. 177; Parr, J. G. op. cit., p. 33, 35; Wulff, H. E. op. cit., p. 4.

⁽⁶⁵⁾ Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 198; Rickard, T. A. "Iron in Antiquity", Journal of Iron - Steel Institute, 120, (1929), p. 323.

⁽⁶⁶⁾ Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 215.

ب- حديد الفلزات:

إن فلزات الحديد موجودة بكثرة في الطبيعة، أهمها أكاسيد الحديد التي ترى لأمعة ومعدنية. ومن المؤكد أن إنسان العصر القديم قد حاول استخلاص معدن الحديد كما استخلص المعادن الأخرى كالنحاس والرصاص والفضة، ولكن ذلك كان يتطلب أفراناً عالية الحرارة.

إذا نفّى الحديد بالتسخين في درجة حرارة ٨٠٠ درجة لحصلنا على معدن غير قابل للاستعمال بشكل مجد. ولا يمكن تشغيله^(٦٧). ولهذا فالبرغم من وجود جوهر وخام الحديد في الطبيعة بشكل مكثف ومنتشر، فإنه حتى الألف الثالث قبل الميلاد لم يمكن الحصول على معدن الحديد بشكل متماسك يمكن تشغيله واستخلاصه بسهولة كالنحاس والرصاص والقصدير.

أما الحديد الذي يمكن تشغيله فيحتاج إلى درجة تسخين تصل ما بين ١١٠٠ و ١١٥٠ وإلى أفران تعمل بالفحم الكربوني، وبعد تصفيته واستخلاصه؛ فهذا المعدن يحتاج إلى تسخين وطرق وتسخين متعدد حتى يصل إلى الوضع الملائم للاستخدام. وعند طرق هذا الحديد الساخن، فإنه يمكن التخلص من ذرات الكربون التي اختلطت بالحديد من ناحية، ومن ناحية أخرى تنقيته من الشوائب والمعادن الأخرى العالقة به. وهذا الحديد المتحصل عليه بهذه الطريقة يكون في قوة

(٦٧) Idem. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 593; Idem. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 200.

ومتانة تمكن من استغلاله واستخدامه. ويسمى هذا النوع بالحديد المطروق^(٦٨).

وجودة النوعية، وكفاءة الاستخدام، مرتبطتان بنسبة الكربون المختلطة به؛ فكلما زادت نسبة الكربون، ارتفعت درجة متانته وقوة تحمله^(٦٩).

إن الحديد المطروق أو لنقل ألواح الحديد، قد تم التوصل إليه منذ بدايات الألف الثاني قبل الميلاد في الأناضول في مناطق متفرقة وممتدة فيما بين طوروس وقفقاسيا، قد استخدم في هذه المنطقة فقط فيما بين سنة ١٩٠٠ و ١٤٠٠ قبل الميلاد.

والحديد المطروق، أو ألواح الحديد التي تحتوى على نسبة ٠,٢٥% بداخلها من الكربون، فعلى الرغم من أنها أصبحت في حالة يمكن تشغيلها واستخدامها، فإن هذا الحديد لكونه بالكاد في درجة متانة وصلابة البرونز، فإنه ليس من الخامات المفضلة عن البرونز في صناعة المعدات والأسلحة^(٧٠).

أما المعدن الذى يتفوق على الحديد المطروق، ويمتاز عن البرونز في الصلابة، وقوة التحمل، ويحتوى على نسبة عالية من الكربون، فهو الصلب الذى يعتبر أيضا من سبائك الحديد الكربوني. ولقد اكتشف الصلب أولا فيما

(68) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 100 - 101; Parr, J. G. op. cit., p. 34
Tekin, E. 35: -، معجم مصطلحات علم المعادن وتشغيلها، نشریات مجمع اللغة التركية
ص 69، 1972 p

(69) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., 595 p .

(70) Aitchison, L. op. cit., p. 100 - 102; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 216.

بين ١٤٠٠ قبل الميلاد، وفي الأناضول أيضاً، على يد المعدنيين الحيثيين^(٧١).

ويمكن الحصول على الصلب بإعادة تسخين وصهر الحديد المطروق؛ فإذا ما ترك الحديد المطروق هذا لمدة طويلة في درجة حرارة عالية، وسط نيران كربونية، فإن ذلك يؤمن تداخل واختلاط ذرات كربونية مع ذرات الحديد المنصهر. ويطرق هذا المخلوط مرات ومرات وهو ساخن، وهكذا يمكن الحصول على معدن قوى وصلب القوام يحتوى على نسبة كربون تتراوح ما بين ٠,١٥ - ١,٥% ويكون هذا الصلب أقوى وأصلب من البرونز ومن الحديد المطروق.

لقد احتفظ الحيثيون بأسرار كل العلوم المتعلقة بصناعة الصلب لمدة تجاوزت مائتى عام، وفيما بين ١٤٠٠ - ١٢٠٠ قبل الميلاد، جعلوا استخدام هذا المعدن شائعاً^(٧٢).

إن معدن الحديد الذى تصلب، والذى اكتشفه إنسان الأناضول، يعتبر فاتحة عصر جديد فى حياة البشرية، وقد قلب نمط الحياة رأساً على عقب، فقد اعتبر أهم، وأقيم المعادن المستخدمة فى الشرق الأدنى خلال النصف الثانى من الألف الثانى قبل الميلاد.

وبعد تفسخ اتحاد الحيثيين واضمحلالهم، فإن أسطوات صناعة المعادن وحرفيوها فى الأناضول، هاجروا إلى مناطق الجنوب والشرق، وبدأوا فى نشر معارفهم وعلومهم حول الحديد والصلب فى كل ممالك الشرق الأدنى.

(71) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 595; Idem. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 217, 219; Wulff, H. E. op. cit., p. 5.

(72) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 595.

واعتباراً من ١١٠٠ قبل الميلاد، لم يعد الحصول على الصلب واستخلاصه سراً^(٧٣).

وبعد هذا التاريخ، بدأ فعلاً عصر الحديد. مثلما حل البرونز محل الحجارة منذ الألف الثالث قبل الميلاد. فإن الحديد والصلب قد بدأ يحل محل البرونز وخاصة في صناعة الأسلحة والعدد والمعدات والآلات اعتباراً من الألف الأول قبل الميلاد^(٧٤).

ولما كان خام الحديد متوفراً بكميات كبيرة، فلذلك أمكن صناعة آلات ومعدات أرخص من الصلب، كما أن الصلب قد فتح الأبواب على مصراعيها لصناعة الآلات التي أدت بدورها إلى تطور كبير في فن المعادن وتشغيلها. ولما كان البرونز شديد الصلابة، فلقد صعب القيام بعمل نقوش بالحفر عليه بأقلام مدببة من البرونز، ولكن أمكن ذلك بعد اكتشاف أقلام الصلب. ويتم ذلك عن طريق الحفر وتفرغ أماكن الحفر على الأثر المصنوع من البرونز. ومن المعروف أن أقدم أقلام من الصلب ظهرت في القرن الثامن قبل الميلاد^(٧٥).

ولقد استمرت الطرق التقليدية القديمة في استخلاص الصلب متبعة حتى العصور الوسطى. كما استمر استخدام الفحم الخشبي في عملية التنقية.

(73) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 103; Forbes, R. J. "Extracting Smelting..", op. cit., p. 595; Wulff, H. E. op. cit., p. 6.

(74) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 107; Forbes, R. J. "Extracting Smelting..", op. cit., p. 592, 595; Parr, J. G. op. cit., p. 42.

(75) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", American Journal of Archaeology, vol. 53, (1943), p. 118.

لقد شاع استخدام الصلب فى العصور الإسلامية، خاصة فى تصنيع المعدات والآلات والأسلحة. كما أن السدانات والمطارق والشواكيش وكذلك الأقلام التى استخدمت فى الفنون المعدنية الإسلامية كان أغلبها مصنوعا من الصلب.

ويحتوى متحف (طوب قايى سراي) على سجنبل أى مرآة من الصلب، يعود إلى العصر السلجوقي، ويعتبر هو النموذج الصلبى الوحيد المعروف حاليا، والموجود بين الآثار المعدنية الإسلامية، وقد صنع فيما قبل القرن الرابع عشر الميلادى/ الثامن الهجرى.

٨- الزئبق:

اكتشف الزئبق على يد المعدنيين اليونانيين فى النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد. ولكن أقدم سجل للزئبق مسجل فى سنة ٣٧٠ ق. م. كما كان أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢) قبل الميلاد أيضا، يتحدث عن الزئبق مستخدما مصطلح "الفضة السائلة" للتعبير عنه^(٧٦).

ويستخلص الزئبق من جوهر الزنجراف الذى يعتبر سبيكة من الكوكورت والزئبق. فما إن يسخن هذا الفلز حتى يتبخر الزئبق، ثم يتم تكثيفه وتجميعه من جديد من قاع البوتقة على شكل سائل^(٧٧).

وأهم خصيصة للزئبق هى أنه من الممكن أن يكون ملقمة مع الذهب

^(٧٦) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 149, 212; Parr, J. G. op. cit., p. 56. 61.

^(٧٧) Parr, J. G. op. cit., p. 56, 61.

والفضة. أى أن هذه المعادن تتحلل فى الزئبق، وتكون سبيكة زئبقية. وتكون الملقمات طبقاً لنسبة الزئبق؛ سائلة، أو نصف سائلة أو جامدة.

ولقد استخدم الزئبق فى العصور الإسلامية، كما هو الحال فى العصور السابقة، فى استخلاص الذهب وتنقيته وكذلك فى عمليات التذهيب^(٧٨).

لم تشهد العصور الوسطى كشوفاً معدنية مهمة من الممكن أن تؤثر بشكل كبير فى تطور فنون المعادن، إلا أن المسلمين قد أعطوا اهتماماً للأبحاث المتعلقة بكميات المعادن. وقد شكلت أبحاث "السيميا"^(٧٩) أو الكيمياء الإسلامية أساس علم الكيمياء الحديثة^(٨٠).

وإذا كان هناك موضوع قد شغل الكيميائيين المسلمين، وجذب اهتمامهم فلقد كان موضوع الحصول على ذهب صناعى هو ذلك الموضوع، ذلك أن علماء السيميا المسلمين فى القرن التاسع بعد الميلاد أى الثالث الهجري، وعلى رأسهم أبو موسى جابر بن حيان (ت ٨١٥م = ٢٠٠هـ) قد ادعوا أن أصل كل المعادن هو الكوكورت والزئبق، وأنه إذا ما خلطت هذه المعادن ببعضها البعض يمكن الحصول على الذهب الصناعى^(٨١). وقامت فى

(78) لم نكرر الحديث عن استخدام الزئبق فى عملية تنقية الذهب فى هذا الموضع، لأنه سبق وشرح عند الحديث عن الذهب. وسوف نتناول موضوع "التذهيب" فى الجزء الخاص بـ "تقنيات ترزين الآثار المعدنية".

(79) كلمة الكامى (Alkemi) من كلمة (chemia) فى اللغة المصرية، ومن كلمة (chyma) فى اللغة اليونانية، وتعنى "المعدن المذاب"، انظر: L. op. cit., vol. I, s. 261.

(80) Parr, J. G. op. cit., p. 67, 75 ص

(81) Ibid., p. 69 ص

المعامل الإسلامية العديد من التجارب المبنية على نظرية "تحول المعادن الخسيسة إلى ذهب" تلك النظرية التي طرحها جابر. واستمرت هذه الأبحاث حتى القرن السادس عشر الميلادي أي العاشر الهجري. واتضح - رغم كل هذه الجهود - أنه لا يمكن الحصول على ذهب من معدن غير ذهبي.

ورغم انتهاء هذه الأبحاث التي بذلها المسلمون للحصول على ذهب صناعي بالفشل، فإن استمرار التجارب الكيميائية هذه لعصور طويلة على خصائص المعادن قد أدت إلى ظهور معلومات جديدة عن الخواص الكيميائية للسبائك المعدنية. ويرجع الفضل للكيميائيين المسلمين في الحصول والتعرف على معدني الأنثيموني والبسموت حيث أمكن الحصول عليهما من سولفورهما أي من مادتهما الخام في المعامل الإسلامية، ولم يكن قد أمكن التعرف عليهما كمعادن حتى القرن التاسع بعد الميلاد⁽⁸²⁾.

شهدت العصور الوسطى تجارب ومناقشات عدة للكيميائيين المسلمين على المعادن للتعرف على خواصها وتغيير تلك الخواص للحصول على نتائج ما، ولكن وفقا لمتطلبات العصر الذي عاشوه، فلقد كانت هذه النتائج تأخذ سمة فلسفية ودينية دائما⁽⁸³⁾.

ويرى بعض الباحثين، أن المعادن السبعة التي عرفت في العصور القديمة (كان المعدن الثامن وهو الزنك لم يكن قد عرف بعد حتى بدايات القرن السادس عشر) كان الفلكيون المسلمون يربطون بينها، وبين الكواكب السيارة السبعة المعروفة لديهم آنذاك؛ فقد كان هناك اعتقاد سائد بأن هناك

⁽⁸²⁾ Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 299, Parr, J. G. op. cit., p. 70.

⁽⁸³⁾ Forbes, R. J. -Dijksterhuis, E. T. "The Birth of Alchemy", A History of Science and Technology, vol. I, 1963, p. 89.

علاقة بين الذهب والشمس، والفضة والقمر، والحديد والمريخ، والزئبق بعطارد، والرصاص بزحل والقصدير بالمشتري والنحاس بكوكب الزهري. وإذا كان معدن الأنثيمون والبسموت، واللذان اكتشفا في المعامل والمختبرات الإسلامية، ولم ينظر إليهما على أنهما معادن في بادئ الأمر، فما مرد ذلك إلا لأن العلماء المسلمين في العصور الوسطى لم يكونوا ليعرفوا كواكب أخرى - غير تلك السبعة - لكي يعتقدوا بينها وبين تلك المعادن المكتشفة حديثاً علاقة ما^(٨٤).

وإذا كانت النتائج التي توصل إليها العلماء المسلمون قد فسرت طبقاً لمعتقدات العصور الوسطى، إلا أن أبحاث السيميا الإسلامية قد أدت - وإلى حد كبير - إلى تطور علم الكيمياء، وكانت لها إضافاتها في موازين الأثقال، وقياسات السوائل، والموازين المختبرية. يرجع تحديد مستويات قياسات السوائل إلى العصور الإسلامية الأولى. وإن اختراع الآلات المعملية واستخدامها في التجارب المختلفة بطرق علمية واقعية، يعود الفضل الكبير في ترسيخ ذلك إلى تلك الأبحاث^(٨٥). التي ارتفعت إلى ما فوق اللبانات الأولى.

(84) Parr, J. G. op. cit., p. 69 - 70.

(85) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 299 - 301; Parr, J. G. op. cit., p. 74 - 75.

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(1*) لم ترد فى القرآن الكريم أى آية تشير إلى تحريم التصوير صراحة.

(2*) والمعادن التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم هي:

ذكر الذهب فى القرآن الكريم فى سبعة مواضع هي؛

(^١) (زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيول المسومة والأنعام والحرث ذلك متاع الحياة الدنيا والله عنده حسن المآب) (الآية ١٤ من سورة آل عمران)

(^٢) (يا أيها الذين آمنوا إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم) (الآية ٣٤ من سورة التوبة)

(^٣) (...يحلون فيها من أساور من ذهب ويلبسون ثيابا خضرا من سندس وإستبرق...) (الآية ٣١ من سورة الكهف)

(^٤) (...يحلون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤا ولباسهم فيها حرير) (الآية ٢٣ من سورة الحج)

(^٥) (...يحلون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤا ولباسهم فيها حرير) (الآية ٣٣ من سورة فاطر)

(^٦) (فلولا ألقى عليه أسورة من ذهب أو جاء معه الملائكة مقترنين) (الآية ٥٣ من سورة الزخرف)

(^٧) (يطاف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب وفيها ما تشتهيهِ الأنفس وتلذ الأعين وأنتم فيها خالدون) (الآية ٧١ من سورة الزخرف)

و(ذهبا) مرة واحدة:

(إن الذين كفروا وماتوا وهم كفار فلن يقبل من أحدهم ملء الأرض ذهباً ولو افترى به...) (الآية ٩١ من سورة آل عمران)

أما الفضة فقد ورد ذكرها ست مرات في القرآن الكريم هي؛

(١) زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والأنعام والحرث ذلك متاع الحياة الدنيا والله عنده حسن المآب) (الآية ١٤ من سورة آل عمران)

(٢) يا أيها الذين آمنوا إن كثيراً من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم) (الآية ٣٤ من سورة التوبة)

(٣) ولولا أن يكون الناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سققاً من فضة ومعارج عليها يظهرون) (الآية ٣٣ من سورة الزخرف)

(٤) ويطاف عليهم بأنية من فضة وأكواب كانت قوارير) (الآية ١٥ من سورة الإنسان)

(٥) قوارير من فضة قدروها تقديراً) (الآية ١٦ من سورة الإنسان)

(٦) عاليهم ثياب سندس خضر وإستبرق وحلوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شرابا طهوراً) (الآية ٢١ من سورة الإنسان)

أما الحديد فقد ورد "حديد" في خمسة مواضع.. و"حديداً" في موضع واحد. وهي:

(١) أتوني زبر الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا حتى إذا جعله نارا قال أتوني أفرغ عليه قطرا) (الآية ٩٦ من سورة الكهف)

(٢) ولهم مقامع من حديد) (الآية ٢١ من سورة الحج)

(٣) ولقد آتينا داوود منا فضلاً يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد) (الآية ١٠ من سورة سبأ)

(٤) لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد) (الآية ٢٢ من سورة ق)

(٥)وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس....) (الآية ٢٥ من سورة الحديد)

(٦) قل كونوا حجارة أو حديداً) (الآية ٥٠ من سورة الإسراء)

ب - (تقنيات الفنون المعدنية الإسلامية)

أولاً: تقنيات صنع التحف المعدنية:

استخدم الفنان المسلم طريقتين رئيسيتين في صناعة التحف المعدنية وهما: الطرق والصب كما طبق أسلوب الخرط أو لنقل التشكيل عن طريق الخراطة أو السحب في المخرطة في عدة أنواع من المشغولات المعدنية الإسلامية.

أ - الطرق:

يعتبر الطرق، أقدم الأساليب التقنية المستخدمة في صناعة التحف المعدنية منذ أن تم اكتشاف المعادن الطبيعية في الشرق الأدنى؛ ففي الألف السابع قبل الميلاد، كانت تصنع بعض الحلي، والآلات الصغيرة كالشناكل، والمخاريز، والمغارز والإبر وغيرها من قطع النحاس الطبيعية في الأناضول وفقاً لأسلوب الطرق هذا. وبعد اكتشاف الذهب والفضة والقصدير وغيرها من المعادن اللينة أصبح من السهل طرقها وتشكيلها حسب التحفة المطلوبة وهي باردة. وفي العصور المبكرة، هذه، كانت تلك المعادن

الطبيعية تطرق بمطارق حجرية، وتسحب على سندانات من الحجر أيضا عند تشغيلها^(٨٦).

ولقد ارتبط تطور أساليب الطرق والسحب بالاكشافات المعدنية، فبعد اكتشاف واختراع عملية تليين المعادن بعد تسخينها، وجعلها في وضع يمكن تشغيله أمكن بذلك تشكيل القطع النحاسية إلى الشكل الدائري والبيضاوي^(٨٧) أو المحدث المستدير، كما أمكن تشغيل وصناعة أشكال متعددة من ألواح نحاسية كبيرة. وبعد أن تم الحصول على المعادن بعد استخلاصها من الفلزات، أمكن إكثارها، وقد ترتب على ذلك أيضا، تنوع طرق التشغيل والتصنيع وتطويرها. وتتابع المخترعات المعدنية؛ فعقب استخلاصها وتنقيتها، أمكن صهرها، وإعادة صبها في القوالب الخشبية أو الحجرية المعدة سلفا حسب النموذج المطلوب. أي أنه قد تم التوصل إلى اكتشاف أسلوب الصب^(٨٨). وقد لعب هذا الاكتشاف دورا مهما في صناعة التحف المعدنية، فلقد أصبح من الممكن تشكيل المعدن بالحجم والسبك أو الأطوال المرغوبة. وعن طريق الطرق أمكن تصنيع أي شكل مطلوب من هذه الألواح المعدنية^(٨٩).

لقد استخدم صناع التحف المعدنية، تكتيك الطرق هذا، في كل مناطق

(86) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting, ..", op. cit., p. 573; Idem. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 572.

(87) Aitchison, L. op. cit., p. 21.

(88) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 28.

(89) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. "Fine Metalwork", History of Technology, vol. I, p. 636. Tylecote, R. F. op. cit., p. 141.

الشرق الأدنى، فى صناعة أشكال وأنواع متعددة من القطع الفنية النادرة. وكلما تقدم الزمن تطور التكنيك وتطورت الآلة؛ ففى العصر البرونزى حلت الأدوات البرونزية محل الحجرية، واعتبارا من عصر الحديد، حلت معدات الصلب وأدواته، محل تلك التى كانت مصنوعة من البرونز.

ولعمل إناء مجوف بأسلوب الطرق، يلزم استخدام لوحة مستديرة بسمك ملليمتر واحد أو اثنين^(٩٠). وكان الصانع المسلم إما أن يعد بنفسه الألواح المطلوبة من المعدن المطلوب عن طريق الصب ثم الطرق إلى أن يصل بها إلى السمك المطلوب، وإما أنه يشتري الألواح الجاهزة بالسمك والطول والنوع الذى يرغب فيه^(٩١). ودائما، ما كان يفضل استخدام معادن النحاس الأصفر والفضة فى صنع التحف التى يستخدم فيها تكنيك الطرق.

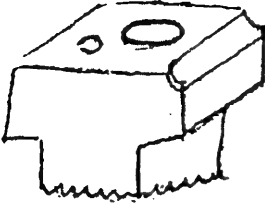
ويمكن عمل أو صنع أى شكل باستخدام أسلوب "الثني" أو أسلوب "الرفع" حسب تكنيك الطرق من لوح واحد مستدير. وإذا ما استخدم الصانع أسلوب "الثني" فيلزم أن يبدأ العمل بلوحة صغيرة وسميكة إلى حد ما، أما إذا كان سيستخدم أسلوب "الرفع" فيختار لوحا معنيا أكبر وأثق بعض الشيء^(٩٢). ويحتاج العمل بأسلوب الطرق أنواعا متعددة من الأدوات المختلفة والأحجام المتعددة من المطارق والشواكيش المعدنية، وسدانات مختلفة الأطوال والأشكال أيضا مع الأورمة الضخمة.

(٩٠) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p.94.

(٩١) Wulff, H. E. op. cit. p. 22.

(٩٢) Maryon, H. "Metalwork and Enameling, p. 88 - 89", Idem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p.94.

الأورمة:



شكل (١)

أورمة الطرق، يتم اتخاذها من جزع شجرة ضخمة؛ فى ارتفاع حوالى ستين سنتيمترا، ويفضل ذلك النوع الصلب والجاف جدا من الأشجار. وعلى سطح

الأورمة تحفر عدة خروم أى ثقوب بأعماق، وأحجام مختلفة، وعلى أحد جوانبها يوجد تجويف لعمل الثنيات والانحناءات (شكل ١) (٩٣).

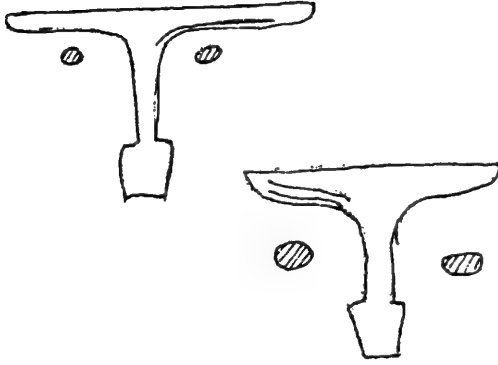
السندانات:

يستخدم الصانع سندانات من الصلب والفولاذ المختلفة الأنواع، والأشكال، حسب التحفة التى سيصنعها. وأكثر السندانات استخداما هى تلك التى على هذه الشاكلة "T". وإذا كان الأسلوب الذى سيطبق هو "الرفع" فإن العمل يبدأ دائما على سندان شكل حرف T، هذا وبعد ذلك يمكن الانتقال إلى شكل أو حجم آخر. أذرع السندانات الكبيرة من هذا الشكل تحتوى على قطعتين بطول ثلاثين سنتيمترا لكل منهما، وبشكل بيضاوي، وأحدهما أعرض من الآخر بعض الشيء.

(93) Maryon, H. Metalworking and Enameling, p. 88 - 89", Sandham, R. - Willmore, R. F. Metalwork, London, 1962, p. 95.

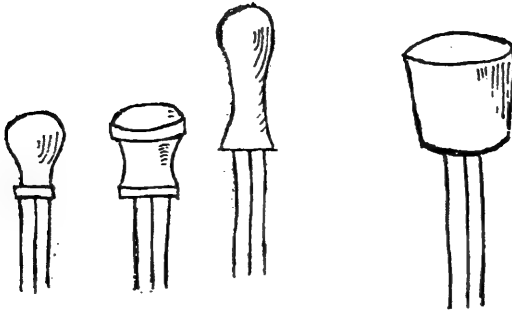
جميع الرسومات التى استخدمناها "فى قسم" التقنيات، هى رسومات كل من هـ. ماريون (H. Maryon) و ر. صاندهام - ر. ف. ويليمور (R. Sandham - R. F. Willmore).

أما السندان الأصغر من هذا الشكل T، فإن أحد زراعيه يكون مستوى السطح والآخر محدباً أو مقعراً. وهذه الأذرع ترفع قليلاً كلما اتجهت من الكتف نحو الأطراف "شكل ٢" (٩٤).



شكل ٢ سدنات على هيئة حرف T

والسدنات التي يطلق عليها سدنات القاعدة، ذات مخطط دائري وكلما اتجهنا من أسفل إلى أعلى تزداد اتساعاً، وأعلىها مستوى السطح. مقابضها جوفاء مربعة،

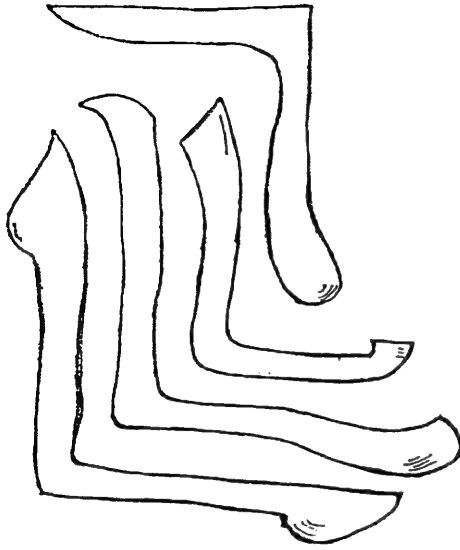


(شكل ٣) سندان قاعدة (شكل ٤) سدنات ذات رأس دائري

طولها حوالي ٢٢ سم وتستخدم هذه الأنواع، في صنع وشغل الطاسات ذات القاع المستوى (شكل ٣).

كما أن هناك سدنات ذات رأس دائري. وتستخدم في أعمال مختلفة، ومتعددة (شكل ٤).

(٩٤) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 87.

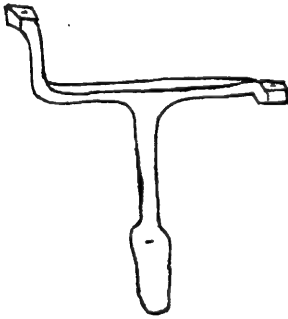


(شكل ٥) سندانات على هيئة حرف L

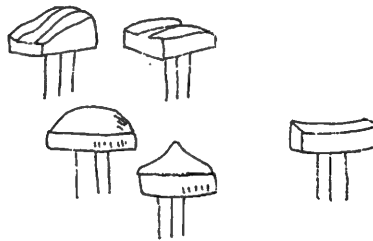
وهناك مجموعة أخرى كثيرة الاستعمال، وسهلة الاستخدام، وهي تلك التي تأخذ شكل حرف الـ "L" الإنجليزي. ومقابضها مربعة الشكل ويمكن تشغيل كافة الأشكال عليها (شكل ٥).

كما يوجد سندان آخر، لا يمكن أن يستغنى عنه أى صانع يعمل فى مجال الصناعات، أو المشغولات المعدنية، ذلك الذى يطلقون عليه "الحصان" وهذا السندان ثلاثى الأذرع، أذرعته قصيرة، مربعة، تتخللها ثقوب

على شكل مربع. تتسع لإيلاج المقابض المربعة للسندانات الصغيرة والمختلفة الأحجام والتي يمكن استخدامها عند تشكيل أو تشغيل شتى أجزاء التحف المعدنية^(٩٥). (شكل ٦ - أ - ب)



(شكل ٦ أ) سندان على شكل حصان



(شكل ٦ ب) سندانة صغيرة

^(٩٥) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 87 - 88.

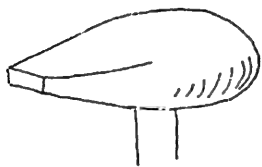
ويجب ألا يكون على سطح السندان أى حفر أو بروز أو خطوط حتى لا ينتقل هذا الشكل المطروق إلى التحفة. فنوعية التحف وجودتها يمكن أن تتأثر بسطح السندان، الذى يجب أن يكون أملس ومجليا^(٩٦).

الشواكيش:

يوجد ما لا يقل عن عشرين نوعا مختلفا من الشواكيش والتي أمكن استخدامها فى الأماكن والأشكال والأوضاع اللازمة^(٩٧).



(شكل ٧) شاكوش رفع



(شكل ٨) شاكوش على شكل قرن ومطرقة

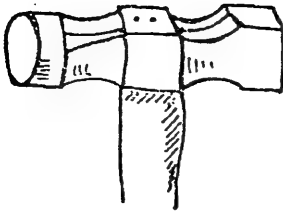
وشواكيش الطرق غالبا ما يكون بعضها مسطح الوجه، والباقي مستديرا. وقد جعلت مستديرة حتى لا تتسبب حوافها فى قطع أو خرم الألواح المعدنية. ولا يقل عرض وجهها عن ٣,٥ سم، ومقابضها مختلفة الأطوال؛ ولكنها تتراوح ما بين ٣٠-٤٠ سم (شكل ٧)

وفى أعمال السحب والطرق، تستخدم بعض المطارق الخشبية إلى جانب تلك الشواكيش الفولاذية. كما أن هناك بعض الشواكيش المصنوعة من قرون الثيران والمعدة لهذه الاستخدامات. وتملأ تجاويف القرون بالرصاص لإكسابها الثقل المطلوب. وتلك الشواكيش العظمية، والمطارق الخشبية، قليلة الاستخدام فى صناعة التحف المعدنية إذا ما قيست بالشواكيش الفولاذية^(٩٨). (شكل ٨)

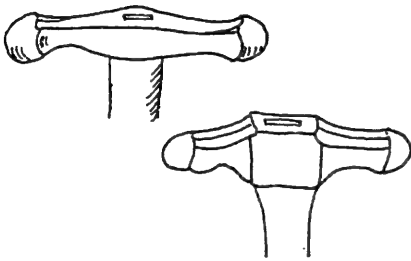
(٩٦) Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 95.

(٩٧) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 99; Wulff, H. E. op. cit., p. 26.

(٩٨) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 89 - 92.



(شكل ٩) شاكوش مسطح الوجه



(شكل ١٠) شواكيش مدورة الوجه

والشواكيش والمطارق المستخدمة في عمليات التسوية؛ غالبا ما يكون أحد طرفيها مسطحا دائريا، والآخر مسطحا مربعا، كما يوجد نوع، ذو وجهين دائريين أى مستديرين (شكل ٩). وعلى الصانع أن يكون في منتهى الدقة والحذر عند استخدامه تلك الشواكيش ذات الوجه المربع أو المسطح وإلا فإن طرقاته يمكن أن تترك أثرا على المعدن.

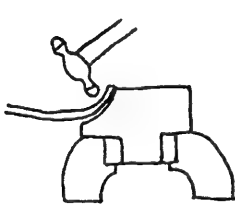
وتستخدم الشواكيش ذات الوجه الدائري في عمليات الثنى والإحناء، عند تشغيل وصناعة الصواني، والأطباق، والطاسات، وخاصة في الجزء الأوسط من هذه المشغولات (شكل ١٠).

طريقة التكوير: "الاستدارة"

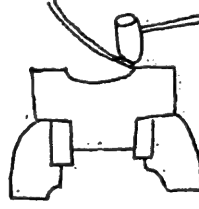
هذه الطريقة، غالبا ما تستخدم في صنع الأواني المفلطحة والمسطحة وذات الأفواه الشاسعة مثل الأطباق، والصواني، والصحون والطاسات وذلك عن طريق الطرق الداخلي للتكوير أو التتوير أو الاستدارة^(٩٩).

(٩٩) Ibid., ص. 103; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 96.

يبدأ التكوير عادة بلوح معدنى أسمك من السمك العادى المفترض للتحفة المعدنية المطلوبة؛ لأن هذا اللوح سيرق ويقل سمكه مع الطرق، وكلما زاد الطرق ازداد الامتداد والاتساع، وقل السمك.. ورقت الجدران.. وزاد عمق القاع.. والألواح المعدنية المستخدمة فى مثل هذه الأعمال ثابتة القطر، ولكن كلما زاد تقعر وعمق الآنية مع الطرق.. فإن المعدن يرق، ويقل سمكه.



ب- ثني التجويف



أ- ثني فى المنخفض

(شكل ١١)

وأسهل طرق الثني والتكوير، هو تثبيت اللوح المعدنى فى التجويف الموجود فى الأورمة، وطرقها بالمطرقة الخشبية أو الشاكوش الدائري

الوجه أو وضع اللوح فوق التجويف وعمل الثنية أو الاستدارة أو الانحناء المطلوبة^(١٠٠) (شكل ١١).

ولكن الصانع الماهر، أو الفنان القدير يفضل وضع اللوح المعدنى مباشرة فوق سندان مستو، ويطرقه حتى يصل إلى مستوى الاستدارة المطلوبة. وإذا ما اشتدت صلابة المعدن، فإن الأسطى يضعه على مصدر الحرارة حتى يسخن بالدرجة التى لا تؤثر على الشكل المطلوب، بل تجعل ذرات المعدن تتراخى بعض الشيء، فيعاود الطرق. ولما كانت بعض المعادن مثل النحاس وسبائكه لا تطرق وهى ساخنة، فإنها، توضع فى المياه

(100) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 102 - 103; Maryon, H. Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 94 - 95; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 95 - 96.

عقب خروجها من النيران، وتظل هكذا حتى تفتّر، ويمكن مسكها باليد العادية. ثم يعاود الصانع الفنان الطرق من وسط الإناء، أو الوعاء متجهاً رويداً رويداً نحو الحواف الخارجية. وما إن يتشكل الوعاء حسب الطول والهيئة المطلوبة حتى يبدأ الصانع الطرق بشاكوش أملس ومستو حتى يصل إلى أرقى درجة من النعومة، وبحيث تخلو من أى بروز. وفى هذه المرحلة أيضاً، تكون البداية فى الطرق من وسط الإناء، ثم يتجه بهذه الضربات الخفيفة إلى الخارج رويداً.. رويداً. ويراعى الصانع الماهر، والفنان المجرب ألا تتكرر الضربات أو الطرق فى مكان واحد حتى لا يتسبب فى ظهور بروز أو ثنيات غير مرغوبة^(١٠١).

طريقة الإعلاء والرفع:

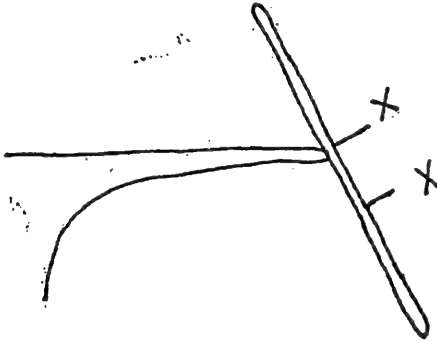
تطبق هذه الطريقة فى تشغيل وتصنيع الأوانى العميقة والعالية أى المرتفعة القائمة^(١٠٢).

يبدأ العمل بلوح معدنى مدور، رقيق وكبير إلى حد ما. يوضع اللوح على السندان، ويبدأ الطرق من الخارج حتى يرتفع إلى الحد المطلوب.. ويكون هذا الارتفاع حسب نوع وحجم التحفة المطلوبة، صغيرة أو كبيرة. وفى العادة تستخدم السدانات ذات الشكل "T" المعهود والمستوي.. ويتم تحويل أو تحويل اتجاهات السدانات المثبتة فى الأورمة بالشكل الذى لا يجعلها تفسد اللوح المعدنى.

(101) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op cit., p. 94 - 95; Idem. Metalwork and Enameling, p. 102 - 103; Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 636 - 637.

(102) Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 98.

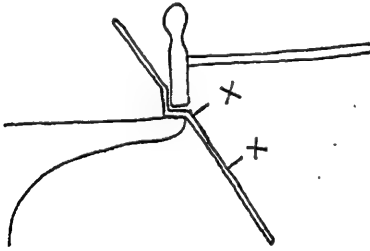
ويستخدم فى هذه العملية شاكوش سحب مزدوج الوجه، أحد الوجهين مستو والوجه الآخر محدب، ولكنهما فى العرض نفسه. ولكى لا يتسبب هذا الشاكوش فى قطع أو تخريب اللوح المعدني، فإن أطرافه وحوافيه تكون كروية. وكثيرا ما يستخدم الشاكوش الملائم لسمك اللوح المعدني، وحجم الوعاء المطلوب.. وقد رقامته^(١٠٣).



(شكل ١٢ a)

عند البدء فى العمل، تحدد قاعدة الإناء بالبرجل فى وسط اللوح المعدني، ثم يرسم مركز القاعدة ومحيطها بشكل خفيف.. ثم يثبت اللوح فوق السندان بالشكل الملائم لوضعه حسب الرسم الذى خطه.. وعلى الذراع المواجه له

(شكل ١٢ أ)، ثم يمسك اللوح بيده اليسرى جيدا.. ثم ينزل ضربات حادة، أو شديدة بعض الشيء بالرأس المستوى من الشاكوش الذى فى يده اليمنى.. خارج رسم القاعدة قليلا، حتى يصنع زاوية على طرف الإناء المقترح..



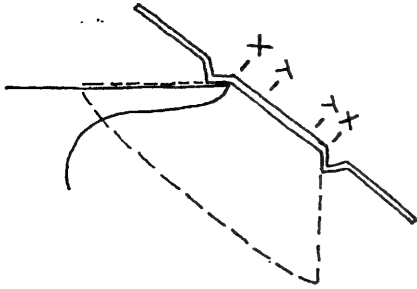
(شكل ١٢ b)

(شكل ١٢ ب). ثم يدير اللوح فوق السندان ويستمر فى الطرق على المنوال نفسه، حتى تتحدد الأطراف والجوانب الأربعة للإناء. ومن حين لآخر، إذا ما تصلب المعدن المطروق فإنه يوضع فى النيران

(103) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 95; Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 637 - 638.

حتى يسخن لدرجة معينة، ثم يغمر فى المياه حتى يفتّر، ثم يعاود الصانع الطرق مع مراعاة أن يكون اللوح قد وضع بالزاوية نفسها التى كان عليها سابقا. وهكذا يتدرج الصانع من أسفل إلى أعلى فى دوائر مركزية حتى يصل إلى فوهة الإناء المطلوب والجدران بالعلو والارتفاع المتوقع. وكلما اقترب من حافة الفوهة، ازداد الصانع دقة، حتى لا يتصلب المعدن منه، وتحدث فيه ثنيات أو تجعدات.. ومما لا شك فيه أنه خلال طرقاته المتصاعدة وبين هذه الدوائر الحلزونية المتمركزة تحدث بعض التموجات فيتم تسويتها فى النهاية عن طريق فردها بالشاكوش الخاص بذلك. وحتى فى هذه العمليات التالية على عملية التعلية هذه فإن الطرق يكون من أسفل إلى أعلى دائما..

ولكى ترتفع الحواف فى عملية التشغيل بهذا الأسلوب، لا بد وأن تكون الضربات قوية، ولكن الصانع الماهر، هو الذى يمتلك من الدقة والمهارة حتى لا يرق اللوح منه زيادة عن اللازم أو أن يتقّب منه (١٠٤).



(شكل ١٣) تصغير القاعدة

X - القاعدة المرسومة أولا

Y - القاعدة الثانية المصغرة

وأحيانا ما ترق وترفع أجزاء اللوح المعدنى الواقعة على حواف السندان من أثر شدة الطرق.. ففى هذه الحالة، على الصانع أن يخطط قاعدة جديدة بحجم أقل وقطر أضيق، ويعاود الطرق محاولا ألا تحدث ثقب أو خروم فى جسم الإناء.

(شكل ١٣)

(104) Maryon, H. Metalwork and Enameling, 94 - 95 ص ; Idem.

"Metalworking in the Ancient World", op. cit., 95 - 98 ص ;

Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 638 - 639; Sandham, R.

Willmore, R. F. op. cit. p. 98 - 99.

وأثناء صنع إناء بأسلوب الرفع والإعلاء هذا، فإن الصانع يخلق زوايا في الأماكن المقترحة، ثم يعطى الشكل الملامح التي تحدد معالمه. وكلما اتجه إلى أعلى فإنه يكون أشد حرصاً، وأكثر دقة، لأن الجزء العلوى أصبح أكثر رقة، وأقل صلابة. وعليه أن يستخدم شاكوشا أخف، وأرفع وجهاً. وبه يرقق اللوح ويعلو به حتى يضيق عنق الإناء وفوهته بالشكل المطلوب.

وليس من الصعب تصنيع إناء أو وعاء ذى قاعدة دائرية، أو بيضاوية وجدران مسطحة، أما إذا كانت الجدران قائمة، فإن الصانع فى حاجة لاستخدام سندان خاص أو آلات أخرى خاصة بذلك. وإذا كان البدن يقتضى أن تكون به بعض الثقوب.. فإن الفنان إما أن يستخدم المغارز وإما سندانا به تجاويف حسب المقاس المطلوب. وإما أنه بعد أن ينتهى من صنع الإناء المطلوب، فإنه يقوم بعمل الثقوب، أو الخروم المطلوبة بالشكل المستهدف بعد ملأ الإناء بالبيتوم^(١٠٥) الذى يخرج من هذه الخروم عند تسخين الإناء وتبريده..

وتزداد العملية صعوبة إذا ما كان الإناء مربعاً، أو متعدد الأضلاع وخاصة فى القسم العلوى الذى يتطلب تضيق الزوايا والأركان. هذا إذا كان الإناء المطلوب قطعة واحدة، أما غير ذلك، فإن هناك تقنيات أخرى تطبق مثل الصب.

وأياً ما كان الأسلوب المتبع، فإن التحف المصنوعة تخضع لعملية طرق نهائية على السدانات المخصصة لذلك. وبهذا يحاول الصانع الفنان إزالة

(105) البيتوم (Bitum): عبارة عن خليط من الزفت، والحبيبات الكرامية وصمغ الصنوبر، والشحم

التجاعيد أو البروز أو التموجات التي تكون قد ظهرت على السطح، ثم يوضع الإناء فى النهاية على سطح مستو لتسوية إطار الإناء^(١٠٦).

بعد الانتهاء من صنع التحف المعدنية، فإن السطح الخارجى يدهن بمزيج من زيت الخشخاش وتراب الصنفرة ويجلى ويلمع بهذا المسحوق^(١٠٧). ولكى تكون حواف الأوانى ذات الفوهات الواسعة قوية ومتينة، فإن المعدن فى هذا الجزء يراعى أن يكون سميكاً بعض الشيء.. وأحياناً ما يضع الصانع الماهر سلكاً من الصلب أو الفولاذ على حافة الفوهة، ويلفها بهذا السلك حتى يضمن لها الصلابة المأمولة^(١٠٨).

وإذا ما تطلبت التحفة شفة، أو صنبوراً، أو رقبة أو ممسكاً أو أذناً، أو مقبضاً، ففى العادة، تصنع هذه الأجزاء مستقلة، ثم تلحم بعد ذلك فى التحفة^(١٠٩). ولكن أحياناً ما يقوم الصانع الماهر جداً، من صنع ذلك من اللوح المعدنى نفسه مع التحفة ذاتها بحيث تكون تحفة ذات صنبور أو مقبض. ولذلك يترك الصانع فى القسم الذى سيخرج منه هذا الجزء بعضاً من اللوح المعدنى لى يستخدمه فى هذا الغرض. ولا تشكل هذه الزوائد أى عائق بالنسبة له عند الطرق. وبعد أن تأخذ التحفة شكلها المطلوب، فإن الصانع عن طريق الطرق والسحب لهذا الجزء الزائد يشكل الصنبور أو الأذن أو المقبض المطلوب^(١١٠).

(106) حول تقنية الارتقاء انظر:

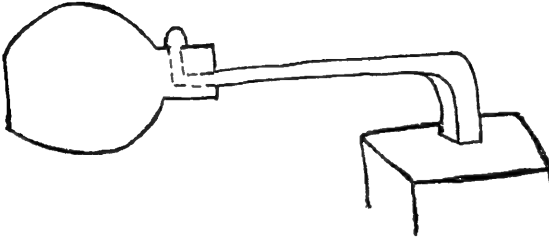
Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 98 - 99.

(107) Wulff, H. E. op. cit., p. 27 - 28.

(108) Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 102.

(109) Wulff, H. E. op. cit., p. 26.

(110) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 99.



(شكل ١٤ آلة الشغل البارز)

وإذا كانت التحفة
المطلوبة، ذات عنق
ضيق، كإبريق مثلاً،
ويود عمل سوار بالشغل
البارز على الرقبة. فإن
الفنان يستخدم آلة

خاصة ذات ذراع طويل، يكون طرفها الذى سيعمل به النقوش على شكل
دبوس حرب صغير (شكل ١٤).

وهذا الطرق هو الذى يلجأه الصانع فى الجزء الذى لا يستطيع إدخال يده
فيه. ويوجه رأس الدبوس ناحية الجزء الذى يود عمل البروز أو النقش فيه،
بينما يكون الطرف الآخر من هذا الذراع مثبتاً بإحكام فى أورمة سليمة. ثم
ينزل الصانع طرقاته المتتالية السريعة بقضيب حديدى على الجزء المثبت فى
الأورمة من الذراع.. وتحت تأثير هذه الطرقات المتتالية، يصطدم سن
الدبوس بجدار الإناء فى المكان المطلوب فيحدث بروزاً. ويستمر الصانع فى
طرقاته حتى يحصل على البروز بالحجم والشكل المطلوب ثم يخرج الآلة
من الإناء، ويحمى الإناء فى النيران، مائلاً البروز بالبوتومين.. وعلى الفور
يقوم بتسوية البروز والنقوش بآلات التسوية اللازمة، ويكون فى هذه المرة
عمله من الخارج^(١١١).

(111) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 122; Idem.
"Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 100 - 101;
Sandham, R. -Willmore, R. F. op. cit. p. 100.

تكنيك الصب وتقنيته:

يطلق مصطلح "الصب" على ملء القوالب المعدة سلفا بالمعادن المنصهرة في البوتقة. ولقد كان الصانع يستغرق وقتا طويلا في صناعة التحف المعدنية بأسلوب الطرق حيث إنه يتعامل مع كل قطعة فنية على حدة، أما بطريقة الصب هذه فيستطيع أن يحصل على عدد كبير من التحفة نفسها في وقت قياسي.

ومنذ ما قبل التاريخ، منذ العصر القالكوليتيكي، وهذا التكنيك معروف ومستخدم طوال مئات السنين، وكان ينمو ويتطور مع نمو وتطور التقنيات الأخرى. وقد استخدم في العصور الإسلامية جنبا إلى جنب مع أسلوب وتكنيك الطرق الذي تحدثنا عنه آنفا. وكثيرا ما كان يستخدم في صب الهاونات والمباخر والمرايا والشمعدانات والمواقد وما شابه ذلك من أدوات الحياة اليومية.

أ- الصب المصمت:

لقد حدثت طفرات مختلفة تبين المدى الذى وصل إليه تطور تقنية الصب فى مختلف المعادن، ففي البداية تم الصب فى قوالب مفتوحة من أعلى ومصنوعة من الحجارة أو الصلصال⁽¹¹²⁾.

(112) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 51; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 200; Parr, J. G. op. cit., p. 18; Savage, G. A Concise History of Bronzes, London, 1968, p. 18.

إن ميزة القوالب الحجرية أنها لا تتشقق عند صب المعدن الساخن، كما يمتاز القالب الصلصالي بإمكانية استخدامه أكثر من مرة دون الحاجة إلى صنع أو استخدام قالب آخر. ولما كانت القوالب الحجرية تحتاج إلى وقت طويل عند حفرها وبريها، وتحتاج إلى جهد شاق. فقد رجح الصانع أو الفنان استخدام القوالب الصلصالية^(١١٣). فالصلصال خامة يسهل تشكيلها وهى مبللة، وإذا ما وضع فى أفران ذات حرارة عالية فإن درجة انصهاره أعلى بكثير من درجة انصهار شتى المعادن الأخرى، ولهذا شكل الصلصال والفخار مادة وخامة مناسبة جدا لقوالب صب المعادن^(١١٤).

للحصول على نتائج طيبة من الصب؛ فيجب تبريد المعدن المصهور والمصبوب رويدا رويدا.. فإذا ما تم الصب فى قوالب مفتوحة من أعلى، فإن المعدن يبرد سريعا، ويتجمد. وهكذا تفشل عملية الصب، ولا تعطى نتيجة إيجابية. ولما أدرك صناع العصور الوسطى ذلك، بعد فترة وجيزة، فقد جربوا وضع قطعة من الحجر المبلل على فوهة القالب، أو وضع غطاء من الصلصال نفسه قد أعد سابقا.

وبعد اكتشاف سبائك النحاس، وخاصة البرونز، تسجل الوثائق تطورا سريعا فى تقنية صب المعادن. وثبت أن البرونز معدن مناسب جدا لعمليات الصب.. فعند صب البرونز المنصهر ثبت أنه لا يتأكسد بالغازات، ولا يحدث حبابا، أو زبدا مثل النحاس^(١١٥). كما أنه يصل إلى أدق تفاصيل

(113) Tylecote, J. G. op. cit., p. 118.

(114) Savage, G. op. cit., p. 18.

(115) Aitchison, L. op. cit. vol. I, p. 193.

ال قالب، وتنتشر داخل ثناياه بسرعة وبسهولة. كما أن سحب البرونز أثناء تبريده، يكون أسهل وأيسر عند انفصاله عن القالب^(١١٦).

إذا كان القالب الذى تم الصب فيه عبارة عن قطعة واحدة، فيلزم الانتظار حتى يتجمد المعدن، ويكسر القالب لإخراج التحفة أو العمل المصبوب. وقد ثبت أن صناع المعادن قد استخدموا أسلوب الصهر والصب فى قوالب ذات أغشية، أو قوالب مكونة من قطعتين أو أكثر فى غضون الألف الثالث قبل الميلاد تقريبا. وانطلاقا من هذه التقنية، فقد أمكن استخدام القالب نفسه فى أكثر من عملية، أو بالأصح فى عمليات كثيرة^(١١٧).

لكى يتم الصب فى قوالب مغطاة أو متعددة الأجزاء؛ فإنه يتم عمل نموذج للتحفة المطلوبة من الصلصال، ثم يعد لهذا النموذج قالب خارجى ومن الصلصال الفخار أيضا، ثم تفتح به فتحات وثقوب لخروج فقاعات الهواء ووصول المعدن المنصهر إلى القالب الخارجى. ثم يقص القالب، أو يقطع، إلى نصفين، أو أربعة أرباع، ويبعد عن الموديل المصبوب. ثم تحرق الأجزاء المقطعة فى الفرن حتى درجة التماسك، ثم يعاد لصق هذه القطع، ويشد عليها من الخارج جيدا بسلك معدنى متين. ويدفق المعدن المذاب إلى الداخل من الثقوب والفتحات الموجودة فى القالب، وهكذا تتم عملية الصب^(١١٨). ويترك المعدن ليبرد على مهل. وبعد أن يتجمد تماما، يفك الرباط، وتبعد أجزاء القالب الخارجى. ومما لا شك فيه، أن المشغولات

(116) Savage, G. op. cit., p. 17.

(117) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 588.

(118) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 200.

المعدنية التى تتم بهذا الأسلوب، تظهر عليها آثار خطوط خفيفة لزوائد القوالب، وفواصل القطع الملصقة.

ولما كانت التحف المعدنية المصبوبة صبا مصمتا، تعد ثقيلة من ناحية، وتستنزف معادن كثيرة من ناحية أخرى، ومكلفة من ناحية ثالثة؛ فقد استخدم هذا الأسلوب بصفة عامة فى المصنوعات الدقيقة، والتحف الصغيرة الحجم، بالرغم من إمكانية استخدامه فى الأعمال الكبيرة الحجم.

ب- الصب المجوف:

يعتمد أسلوب الصب المجوف على تثبيت قشرة، أى بطانة معدة من الصلصال داخل القالب الصلصالي، ويتم دفع المعدن المنصهر بين القالب والقشرة^(١١٩).

إذا كان القالب الخارجى قطعة واحدة، فإن الصانع يحطمه بعد أن يتجمد المعدن، ويخرج التحفة، أما إذا كان عبارة عن عدة قطع، فإنه يستخرج هذه القطع دون أن يكسرها لكى يستخدمها فى مرات أخرى عديدة.

ولكى لا تتحرك تلك القشرة الداخلية أثناء الصب، فإنها تثبت بمسامير معدنية فى القالب الخارجى، على أن تكون من معدن درجة انصهاره أعلى بكثير من درجة انصهار المعدن المستخدم. وكثيرا ما يضطر الصانع إلى استخدام مسامير من معدن خالص غير مخلوط، وإلا؛ فإنه عند صب السبيكة المنصهرة فى القالب، فإنها تذيب المسامير المثبت بها البطانة الداخلية ويختلط معدنها مع المعدن المذاب^(١٢٠).

يتم عمل ثقوب ومجارى للمعدن الذى سيصب إلى القالب الخارجى، كما يخرج الهواء المختلط بالمعدن المنصهر من هذه الثقوب. ولكى لا تحدث أية

(119) Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 626.

(120) Tlechte, R. F. op. cit., p. 110.

فقاقيع هوائية فى التحفة المستهدفة، يتم عمل ثقوب صغيرة فى القشرة أى البطانة الداخلية أيضا. كما يخلط بالعجينة التى صنعت منها القشرة والقالب الخارجى بعض المواد الأخرى مثل الرمل وفتات القرميد، والنشارة، والنخالة ومسحوق العظم والسماد والتبن وما شابه ذلك، مما يجعلها كالنسيج الإسفنجى الذى يسمح ويساعد على خروج فقاقيع الهواء^(١٢١).

ويشترط أن يكون القالب والقشرة الصلصاليان قد جفا تماما قبل الصب، وإلا فإنه يحدث بخر عند صب المعدن المنصهر، وهذه الرطوبة تفسد سطح المعدن^(١٢٢).

وعند تجفيف القالب والقشرة فى الهواء الطلق، يحدث تشقق فى بعض أماكن الصلصال، وإذا ما كانت هناك تشققات كبيرة فإنها تملط وترمم فى الحال، أما إذا كانت تشققات صغيرة فإنها تترك على اعتبار أنها تساعد على خروج الهواء أثناء عملية الصب^(١٢٣).

وقبل الصب، توضع القوالب المجففة فى أفران ذات حرارة عالية حتى يشتد عودها، ويتصلب قوامها. ويدفق المعدن المنصهر إلى داخل القوالب وهى مازالت ساخنة، وهكذا يتم الصب^(١٢٤).

تكنيك شمع العسل:

منذ الربع الثانى من الألف الثالث قبل الميلاد؛ تم استحداث تقنية جديدة،

(121) Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 627; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 206.

(122) Tlecote, R. F. op. cit., p. 107.

(123) Ibid., p. 110.

(124) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 630.

فى أسلوب الصب تدعى "Cire Perdue" أى أسلوب شمع العسل. وبهذه التقنية التى تعتمد على استخدام الشمع، أصبح من الممكن عمل، وتصنيع، نماذج، وأشكال مصمتة، أو مجوفة، أو حتى مختلطة بالصب.

إذا كانت التحفة التى ستصنع بهذه التقنية صغيرة استخدم فيها الصب المصمت، أما إذا كانت كبيرة وضخمة يفضل لها أسلوب الصب الأجوف^(١٢٥).

لإجراء الصب المصمت بأسلوب قوالب الشمع يعد فى بادئ الأمر نموذج من شمع العسل للتحفة المطلوبة، وبالشكل المرغوب. ولما كان الصانع يعمل على الجانب السلبي "بوزيitif" للعمل المطلوب، فإنه يشتغل بسلاسة فوق الشمع، ثم يليس أى يملط بالصلصال فوق هذا الموديل، ويتقّب ثقباً فى الفخار، ثم يلج هذا القالب الفخارى الممتلئ بالشمع فى داخله بعد جعل رأسه إلى أسفل، تجاه فرن ساخن؛ وخلال ذلك فبينما يستوى الفخار، فإن الشمع المذاب من الحرارة يتدفق من الثقوب إلى الخارج. وما إن يشتد القالب ويجف تماماً، يسحب من الفرن، ويزج بالمعدن المنصهر، من الثقوب نفسها، لملء الأماكن التى أفرغ منها الشمع، والقالب مازال ساخناً. وبعد أن يجمد المعدن ويتماسك تماماً، يكسر القالب الفخاري، ويبعد من فوق التحفة^(١٢٦).

ومن أجل إجراء صب مجوف، بطريقة الشمع، تعد قشرة أو نواة بنفس مقاييس وشكل الأثر المطلوب من الصلصال، ثم توضع طبقة من الشمع السميك فوق هذه النواة تكون بسمك التحفة التى ستصب، ثم تحدد خطوط وملامح العمل المطلوب فوق الشمع باستخدام معدات دافئة بعض الشيء.

(125) Ibid., p. 634.

(126) Parr, J. G. op. cit., p. 24 - 25; Savage, G. op. cit., p. 20.

وبالإمكان عمل رسومات أو نقوش أو حفر فوق الشمع. ولما كان الصانع يجرى رسوماته وخطوطه على البوزيتيف، فإنه يشتغل بسهولة ويسر كامل. وما إن ينتهى من رسوماته حتى يضع طبقة رقيقة من الصلصال فوق الشمع، ثم يطلّوها بطبقة خشنة وسميكة من الفخار، ثم يربط النواة بالقالب الخارجى بمسامير معدنية. وبعد فتح ثقوب ومجارى فى القالب الصلصالى الخارجى، يوضع فى الفرن مقلوبا؛ بحيث تكون الرأس إلى أسفل. وبهذا الشكل؛ وبينما الشمع يذوب ويسيل خارجا، فإن القالب الصلصالى الخارجى يستوى ويجف. ثم يسحب القالب من الفرن، ويعاد ملء الثقوب بالمعدن المنصهر. وما إن يجمد المعدن حتى يكسر القالب الفخاري، وتقطع النواة أيضا، وتستخرج من داخله التحفة المشكّلة.

ولما كانت المجارى ومخارج الهواء قد امتلأت بالمعدن ساعة الصب، فعند كسر القالب الصلصالى، تبدو فوق الأثر بعض النتوء وكأنها مسامير، فتقطع بعد ذلك من جذورها، وتبرد أماكنها وتسحق بالمبارد^(١٢٧). ولما كانت الموديلات والنماذج الأصلية للتحف التى تصنع بتقنية الشمع؛ سواء المصمت أو المجوف شمعية فإنها تذاب بالحرارة وتمحى.

وفى العصور الكلاسيكية، حيث الموديلات الأصلية تصنع من الفخار، أو الخشب، فقد كانت تستخدم لأكثر من مرة. وبهذه الطريقة أمكن تطوير

(127) حول صب التجويف بطريقة (Cire perdue) انظر:

Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 197; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., ص. 634 - 635; Parr, J. G. op. cit., p. 25; savage, G., op. cit., p. 20.

أسلوب الصب بتقنية شمع العسل. وعند استخدام هذا الأسلوب نفسه في العصور الوسطى، كانت تعد نماذج التحف المطلوبة مسبقا من الخشب أو الصلصال، ثم تصنع لهذه النماذج قوالب صلصالية من عدة أجزاء، ثم تفتح هذه القوالب بعد ذلك، وتستخرج منها النماذج الأصلية، ويحتفظ بها من أجل استخدامها في المرات القادمة. ولما كان شكل الموديل قد خرج سالبا "تجائيف" فإن باطن القالب المجزأ، يغطى بطبقة من الشمع، فى سمك العمل المراد صبه وتثبت نواة مصنوعة من الصلصال فى مكان الوسط، ويضغط بشدة على شمع القوالب المجزأة. وفى هذه الحالة يتم نقل شكل التحفة المطلوبة على الشمع بالموجب أى "بوزيتيف"، بعد ذلك، ينزع شمع القوالب المجزأة من على الموديل، ويوضع فوق الشمع طبقة رقيقة من الفخار، ثم تمرر أى تملط بطبقة خشنة من الصلصال أيضا. ويصنع بذلك قوالب مغلقة عبارة عن قطعة واحدة. تفتح به نقوب ومجار، يقلب، ويزج به إلى الفرن. وبعد أن يسيل الشمع المذاب من الحرارة إلى الخارج، يسحب القالب من الفرن، ويدفق المعدن المنصهر إلى الأماكن التى فرغت، ويتم الصب. وبمجرد أن يجمد المعدن، يكسر القالب الخارجى المكون من قطعة واحدة ويبعد. وتقطع البروز التى بقيت فوق جسم الأثر، وتبرد أماكنها بالمبرد، وتسحق وتسوى بالصنفرة ويمكن استخدام القوالب المتعددة الأجزاء كقوالب خارجية فى طريقة الصب هذه. ولما كانت مثل هذه القوالب تترك نتوءات وبروزات كثيرة فوق جسم الأثر على هيئة خطوط، فقد فضل الصانع الفنان استخدام قالب خارجى من قطعة واحدة حتى لا يترك تشويها بارزا^(١٢٨).

(128) Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 478; Maryon, - Plenderleith, op. cit., p. 634 - 635; Savage, G. op. cit., p. 20.

ومهما كان نوع الصب وتقنيته، ففي الغالب الأعم، عند إقامة، أو صنع أعمال ضخمة، وكبيرة الحجم، فإنها تصب أولا على هيئة أجزاء صغيرة، ثم تلحم هذه الأجزاء إلى بعضها بعضا، ويكتمل الأثر الفنى.

ج- السحب على المخرطة:

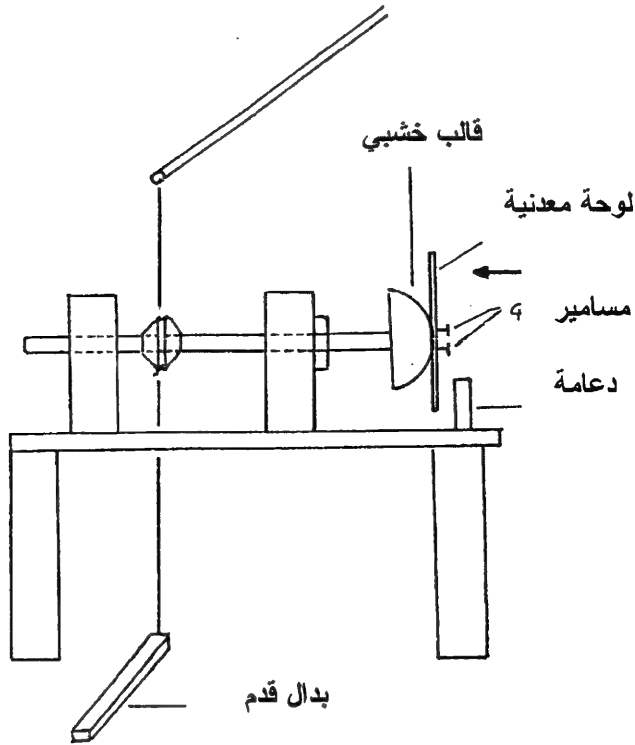
إذا كان الصانع المبدع قد استلهم حركة الدوران حول محور دولا ب الفخار فى إبداع، وصنع أعمالا فنية من عجينة الصلصال. فإنه بالأسلوب نفسه، وعلى طبليّة المخرطة الدائرية، أبدع آثارا فنية مجوفة ذات أجسام مستديرة، مستخدما ألواح معدنية دائرية الشكل بدلا من عجينة الصلصال^(١٢٩). إن طريقة السحب على المخرطة المستخدمة فى عمل الأعمال المعدنية، اعتبارا من القرن الرابع قبل الميلاد، قد تم استخدامها وتطبيقها أيضا فى العصور الإسلامية، وخاصة فى تشكيل وعمل النماذج التى تصنع على شكل أعداد كثيرة، ويمكن تشكيل الأعمال المعدنية على المخرطة بطريقتين:

الطريقة الأولى:

يثبت على طبليّة المخرطة القالب الخشبى الذى أعد على شكل الوعاء أو الإناء المطلوب، ثم يوضع اللوح المعدنى على أسفل الإناء الذى سيصنع، ويثبت بالمسامير فى الوسط (كما هو مبين فى شكل ١٥). ثم يدار دولا ب المخرطة؛ فيؤمن دوران القالب بسرعة

(129) Arseven, C. "Le metal", Les Arts Décoratifs Turcs, İstanbul, 1950, p. 129; Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 449; Idem. Metalwork and Enameling, p. 104.

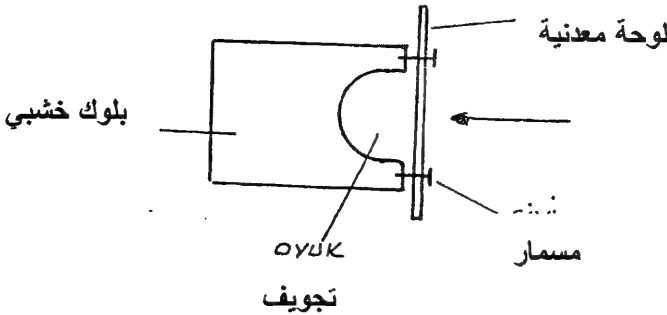
من ناحية، ومن ناحية أخرى يضغط من الخارج على اللوح المعدني المثبت بالمسامير في القالب الذي كور بشكل لا يضر بالمعدن. وبعد أن يدور اللوح فوق القالب مدة ما، فإنه يأخذ شكل القالب، وبعد أن يؤخذ الإناء من المخرطة، ينزع من داخله القالب الخشبي. وتبقى آثار على هيئة دوائر متحدة المركز على الأقسام الخارجية للنماذج المصنوعة بهذه الطريقة.



(شكل ١٥) طبلية المخرطة؛ التشكيل بالطريقة الأولى

الطريقة الثانية:

يعد القالب عن طريق حفر تجويف بشكل القالب المطلوب في كتلة خشبية، ويثبت هذا القالب على بنك أى سطح المخرطة، وبعد إعداد اللوح المعدنى بالشكل المطلوب، يوضع فوق هذا التجويف، ويثبت من الأطراف بالمسامير فى الكتلة الخشبية. (شكل ١٦) تدار المخرطة، وما إن يبدأ القالب فى الدوران، يضغط أيضا على اللوح المعدنى بآلة طويلة الذراع مدورة الطرف بشكل لا يضر باللوح، وهذا يؤمن إيلاج اللوح فى التجويف، والتشكل بشكله. والنماذج المصنوعة بهذه الطريقة يتبقى على أقسامها الداخلية آثار على هيئة دوائر متحدة المركز^(١٣٠).



(شكل ١٦) التشكيل بالطريقة الثانية على المخروط

د - طرق تجميع الأجزاء المعدنية: "برشمة - لحام - صهر"

(130) حول طرق التشكيل فى المخرطة انظر:

Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 101 - 102; Idem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 449 - 450; Idem. Metalwork and Enameling, p. 105 - 112.

إن الآثار المعدنية التى صنعت بشكل مجزء سواء بتطبيق تقنية الصب، أو تكنيك الطرق، تجمع هذه الأجزاء إلى بعضها بعضا بطريقة التبرسيم، أو اللحم، أو الصهر.

التبرسيم:

التبرسيم أو البرشمة هو طريقة الربط أو الوصل بالمسامير. ويتم ذلك بفتح ثقوب للمسامير بآلة حادة، ذات سن مدبب فى جسم المعدن الذى يراد تبرسيمه، ويمكن عمل هذه الثقوب أثناء الصب ذاته، ويتم ربط هذه الأجزاء بوضع بعضها فوق بعض بحيث تكون الثقوب متوائمة، ثم تستخدم مسامير البرشمة فى الربط المحكم، وشد الأجزاء ببعضها بعضا.

وقد استخدم التبرسيم أى البرشمة فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية كتوحيد وربط الأجزاء المصبوبة بشكل منفصل، للآثار الكبيرة الحجم، مثل المواقد، والدفايات، وكذلك لتثبيت الأجزاء المتحركة كالمقابض والمماسك والآذان فى جسم الوعاء، وكذلك فى برشمة بعض الأعمال مثل المراجل والأسطال والقازانات أى القدور.

اللحام:

هو وصل معدن بآخر بإذابة معدن أقل فى درجة الانصهار، وذلك بوضع الأطراف المراد لحامها بجوار بعضها بعضا بشكل محكم، ثم توضع مادة اللحام فوق المكان والجزء المضاف، ثم توجه الحرارة إلى هذا الجزء بشكل مركز، حتى تنتشر مادة اللحام بشكل جيد وتمتزج بالمعدن المضاف

والمعدن الأصلي، وهذا يؤمن من الأطراف وتداخلها وتوحيدها. ويشترط أن تكون درجة ذوبان وانصهار المعدن المستخدم في اللحام أقل من درجة ذوبان وانصهار المعدن المراد لحامه ببعضه البعض.

وتنقسم طريقة اللحام هذه إلى نوعين: نوع رخو، ونوع جامد صلب. ويستخدم القصدير والرصاص في عمليات اللحام المتسمة بالرخاوة واللين حيث ألواح القصدير أو مواسير الرصاص تنصهر في درجات حرارة منخفضة. وهذا النوع لا يستخدم في صناعة التحف المعدنية.

أما النوع الثانى من اللحام؛ فيستخدم في لحام الذهب والفضة والنحاس والبرونز. وتستخدم معها معادن تنصهر في درجات حرارة أقل من درجة انصهار هذه المعادن.

وقياسا، ببعضهما، فلحام النوع الثانى أى الصلب أقوى وأمتن والمعادن الملحومة بهذه الطريقة تتحمل التسخين والطرق عند التشغيل^(١٣١).

وتبين الآثار المستخرجة في الحفريات الأثرية أن تقنية لحام المعادن قد عرفها الصناع منذ الألف الثالث قبل الميلاد في الشرق الأدنى، وأن الذهب هو أول المعادن التى طبقت هذه التقنية^(١٣٢).

(131) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 107, 113 - 115; Idem. Metalwork and Enameling, p. 5 - 6; Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 650 - 651; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 101.

(132) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol VIII, p. 138; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 111, 114,

كان صناع التحف المعدنية الإسلامية يقومون بعمليات لحام المعادن بأنفسهم، وكانت لديهم دراية كاملة بأنواع المواد المناسبة في لحام المعادن وعلى علم كامل بدرجة ذوبان المعادن.

كان الفنان المسلم يرجح سبائك الذهب والنحاس أو الذهب والفضة في لحام التحف الذهبية؛ فالذهب الخالص ينصهر في درجة حرارة ١٠٨٣، ولكن إذا ما أضيف إليه نحاس بنسبة ١٠% فإن درجة الانصهار تنخفض إلى ٩٤٠ درجة. ويجب ألا تتجاوز نسبة النحاس في هذه السبائك عن ١٨%، وإلا فسوف ترتفع درجة الانصهار مرة أخرى.

وتجهز سبائك نحاسية فضية، أو زنكية فضية للاستخدام في لحام الأعمال والتحف والمشغولات الفضية.

أما في لحام الأعمال النحاسية والبرونزية، فتعد لها سبائك برونزية ترتفع فيها نسبة القصدير.

وتستخدم سبائك نحاسية حديدية في لحام أعمال الحديد.

وتتواءم الألوان بين المعدن الأصلي والسبائك المستخدمة أمر مهم جداً. وللوصول إلى اللون المطلوب يقوم الصانع بخلط مجموعة معادن ببعضها البعض وتغيير بعضها الآخر حتى يصل إلى اللون والمستوى المطلوب^(١٣٣).

لقد استطاع الصناع المسلمون إبداع تحف فنية معدنية كبيرة الحجم من ألواح معدنية عبارة عن قطعة واحدة. ولكن لما كانت هذه الطريقة تمثل نوعاً

(133) Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 651; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 108 - 112; Wulff, H. E. op. cit., p. 33.

من المشقة، فقد رجحوا في صناعة بعض الأواني جعلها من قطعتين أو أكثر، ثم يجمعونها في قطعة واحدة عن طريق استخدام اللحام^(١٣٤).

الصهر: "اللحام"

الصهر، هو وسيلة لحام أجزاء معدنية وتوحيدها عن طريق درجة حرارة مرتفعة، أو ضغط عال^(١٣٥).

وهناك ثلاث طرق مستخدمة: اللحام عن طريق الضغط البارد، واللحام عن طريق الضغط الحراري.. اللحام الأوكسيدي.

اللحام البارد:

تستخدم هذه الطريقة مع المعادن الرقيقة جداً، كالرفائق الذهبية "ورق الذهب" وذلك بوضع أطراف تلك الرفائق فوق بعضها بعضاً من الزوايا أو الأماكن المراد لحامها، ثم يطرق فوقها بالشاكوش حتى تلتحم الأجزاء ببعضها. ولكن اللحام بهذه الطريقة لا يصمد طويلاً، ولا يحتمل الاستخدام العنيف بعض الشيء، ولا يعتبره البعض لحاماً حقيقياً.

اللحام بالضغط الحراري:

ولا تستخدم هذه الطريقة مع النحاس أو البرونز أو السبائك النحاسية كافة، حيث إن مثل هذه السبائك يجب ألا تطرق وهي ساخنة جداً، ولذلك

(134) Wulff, H. E. op. cit., p. 24.

(135) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 102 - 103.

فإنها لا يتم لحامها وهى ساخنة. ولكن الحديد والصلب فقط هما اللذان يتم لحامهما وهما ساخنان. ويتم ذلك عندما يصل الحديد، أو الصلب إلى ما يقرب من الذوبان فى درجة حرارة ١٣٥٠ أى وهو كالمعجون، فتطرق الأطراف المراد لحامها وهى فى هذه الحالة. فعند الطرق عليه تتفصل حبيباته مكونة حبيبات جديدة. وعند توالى الطرق بالشاكوش على هذه الحبيبات الجديدة، فإنها تلتحم ببعضها البعض وتتشابك، ومع توالى الطرق تتلاحم وتصبح ملتحمة ببعضها البعض^(١٣٦)..

اللحام الأوكسيدي:

اكتشف اللحام الأوكسيدي فى العصور الحديثة، كنوع من أنواع اللحام المعدني. وتتم هذه الطريقة بتسليط شعلة أو لهب، أو شعاع يعطى حرارة عالية أو مصدر كهربائى فوق الأجزاء المراد لحامها، فيصهر المعدن فى هذه المنطقة، ويمتزج ببعضه بعضا، وهكذا تلتحم أطرافه وتتوحد. وفى العصور الحديثة، ورغم تطور وسائل اللحام الكهربائى والأوكسيدي فإن هذه الطريقة لا تستخدم مع النحاس وسبائكه. فإذا ما سلط لهب أو تيار كهربائى على هذا المعدن، فإنه يتقبه على الفور. وإنما تستخدم هذه الطريقة مع الحديد والصلب فقط^(١٣٧).

(136) Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 653; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 103.

(137) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 104 - 105.

وهكذا .. وكما اتضح، فإن الصهر والضغط الحرارى قد استخدم منذ القدم وفى العصور الوسطى فى صهر ولحام التحف المعدنية الحديدية والصلبة فقط. أما المعادن الأخرى فقد رجع الصناع استخدام طرق البرشمة واللحام بمواد أخرى.

وفى صناعة التحف المعدنية الإسلامية، استخدم الصناع، والمبدع المسلم طرق التبخيم، والبرشمة كنوع من أنواع النقش، أو الزينة بالمسامير، وخاصة فى القازانات أى القدور الكبيرة والمراجل والأسطال والمواقد الضخمة وذلك عند تثبيت المقابض والمماسك والآذان بالجسم الأساسي. وفيما عدا ذلك من التحف المعدنية فإنه قد فضل استخدام اللحام فى توحيد الأجزاء الصغيرة كالصنابير والآذان والأقدام فى التحف الدقيقة والصغيرة الحجم.

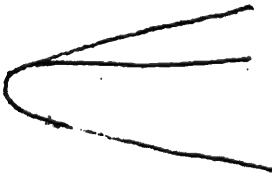
٢- طرز زخرفة الآثار المعدنية:

نستطيع أن ندرس طرز الزخرفة المستخدمة في التحف المعدنية في العصر الإسلامي، مقسمين إياها إلى تسع مجموعات رئيسية:

أ- الحفر والقشط = "الحك" - النحت

يمكن أن يتم عمل نقوش زخرفية بالخطوط العميقة فوق سطوح التحف المصنوعة من الذهب، والفضة، والنحاس، والبرونز، والزهري. ويمكن أن تخط هذه الخطوط بطريقتين: طريقة القشط أو الكحت أو النحت، وتتم هذه الطريقة بسن قلم القشط المدبب والشاكوش، أما طريقة الحفر فتتم؛ إما بقلم الحفر المدبب وإما بآلة الحفر ذات السن المدبب الحاد واليد الخشبية، والتي تسمى "بورين" أي منقاش، أو مغراز.

القشط:



تتم هذه العملية بالطرق بشاكوش خفيف على أقلام الصلب ذات السن غير الحاد. وإذا كان المعدن المشغول ذهباً أو فضة، فيمكن أن نستخدم أقلام البرونز، وأطراف هذه الأقلام يتراوح سمكها ما بين ٣ و ١٢ ملم، لكي لا تقطع المعدن المستخدم ويتم الطرق عليها بخفة (شكل ١٧).

(شكل ١٧) قلم حفر ذو سن غير حاد

الأقلام يتراوح سمكها ما بين ٣ و ١٢ ملم، لكي لا تقطع المعدن المستخدم ويتم الطرق عليها بخفة (شكل ١٧).

يمسك بقلم النحت بالأصابع الثلاثة لليد اليسرى، ويرتكز الإصبع الرابع والخامس على التحفة، ويكون القلم مائلا إلى الخلف، وبالطرق الخفيف على القلم بالشاكوش، ينغرس السن مع كل طريقة فى المعدن. ويقوم الصانع بدفع السن مع كل طريقة إلى جانب من جوانب المعدن، ليفتح لنفسه طريقا، ومع كل طريقة أيضا تترك الزاوية السفلى المستديرة للقلم، أثرا خفيفا فى أرضية الخط الذى حفره. وعند فتح الخطوط بالقشط على سطح المعدن، فإن البروز التى تحدث لا تقص، ولا تنزع من أماكنها، بل يدفع بها فقط إلى جانبى التجويف. وبقلم القشط المستدير يمكن إحداث خطوط أو تجاويف مسطحة أو مقوسة، ومن أجل الحصول على خطوط مقوسة، فيمسك القلم بميل أكثر نحو الخلف. وتحديد الزاوية التى يمسك فيها القلم؛ تعتمد على مهارة وتجربة الصانع.



وإذا كانت طبقة المعدن

الذى تم شغله بخطوط عن

طريق النحت، طبقة رقيقة،

وإذا كان الصانع يعمل فوق

تحميلة أى دعامة لينة

تحميلة لينة (شكل ١٨) تجويف حفر مفتوح فوق

تحميلة لينة على طبقة رقيقة

أو طرية من الخشب أو القطران أو الرصاص، فإن التجاويف المفتوحة فوق سطح المعدن، تظهر على الوجه الخلفى للطبقة (شكل ١٨).



أما إذا كانت طبقة المعدن

المشغول، طبقة سميكة، أو أن

الصانع يعمل فوق مسند

صلب مثل السندان؛ فإن التجاويف

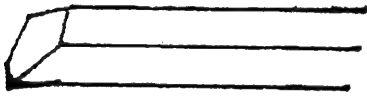
تحميلة صلبة (شكل ١٩)

تجويف حفر مفتوح فوق تحميلة صلبة

المفتوحة لا تظهر على الوجه الخلفى للطبقة (شكل ١٩). وتتراكم فتات المعدن المدفوعة من التجاويف المفتوحة فوق المسند الصلب على جانبي التجاويف، ثم تمحى هذه التراكمات بعد ذلك بالمبرد^(١٣٨).

الحفر:

تتم عملية الحفر، بفتح تجاويف على سطح المعدن بأقلام صلبة، ذات أطراف حادة وقاطعة، يبلغ طولها خمسة عشر سنتيمترا. أو بمنقاش = "بورين" حاد. والمعدن الموجود داخل التجاويف المفتوحة بطريقة الحفر، لا يدفع بها إلى الجوانب كما هو الحال في طريقة النحت؛ بل تقطع، وتستخرج.



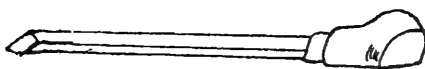
(شكل ٢٠) قلم صلب ذو طرف حاد

والأقلام المصنوعة من الصلب والمستخدمة في أعمال الحفر، قد تم سننها وبريها كالماس، وطرفها الأسفل حاد، وقد بريت زاويتيها إلى حد ما. وعلى طرفي هذا البروز، توجد

زاوية أيضا (شكل ٢٠). هذه الزاوية تحول دون نزول السن المدبب إلى أعماق كبيرة، تحت طرقات الشاكوش عند إحداث هذه التجاويف. وتؤمن سير القلم أماما.

(138) حول موضوع (الطرق) انظر:

Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 119 - 153; Idem. Metalwork and Enameling, p. 119 - 121; "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 115 - 117.



وألة الحفر التى تسمى

المنقاش أو المغراز = Burin

(شكل ٢١) مغراز = منقاش

البورين، هى آلة من الصلب

طولها ما بين ٧ و ٨ سم، سنّها مدبب ومخصص لفتح التجاويف وإلى جانب أنه مدبب وحاد، فله زوايا مثل الأقلام تماما. ولهذه الآلة مقبض من الخشب على شكل نصف دائرة يمكن أن تملأ راحة اليد (شكل ٢١). ويمسك المنقاش بشدة، وبالضغط عليه ودفعه، يفتح لنفسه طريقا كالمحراث، وكلما فتح طريقة، فإنه يدفع بالمعدن المستخرج إلى الأمام. وحسب الضغط القائم براحة اليد على المقبض، يتم تعميق أو تسطیح التجويف حسب المطلوب. وكلما سار المغراز إلى الأمام، فإن المعدن الخارج مقطعا من داخل التجويف المفتوح، يشكل لولبا من القضاية أمام الآلة. ومن حين لآخر تقطع هذه القضاية، وتجمع، تاركة فى مكان قطعها، أثرا خفيفا داخل التجويف^(١٣٩).

إن زخرفة التحف المعدنية بالخطوط العميقة طراز مستخدم منذ بدايات العصر البرونزى (نهاية الألف الرابع قبل الميلاد)، ولما كانت الأدوات المستخدمة فى العصر البرونزى؛ إما مصنوعة من حجر وإما من البرونز، فإن كانت التجاويف المفتوحة فوق أسطح المعادن اللينة مثل الذهب، والفضة فى ذلك العصر، كانت من نمط التجاويف المنحوتة التى يدفع المعدن فيها إلى الجوانب. أما خطوط التجويف على الأعمال البرونزية، التى يقطع المعدن فيها ويستخرج من تلك التجاويف، فإنها تجاويف قد تمت بأسلوب الحفر

^(١٣٩) حول موضوع (الحفر) انظر: Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 119 - 153; Idem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 117; Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 649; Wulff, H. E. op. cit., p. 37.

الحقيقي. ولكن لما تم الانتقال إلى استخدام الآلات المصنوعة من الصلب، في الألف الأول قبل الميلاد، تحقق ذلك بشكل فعلى وملموس ومن أجل إجراء هذه الخطوط المفرغة فوق سطوح البرونز، كان على الصانع ألا يستخدم أفلاما ذات سنون برونزية، وإلا تكسرت من أول طريقة، أو تتفلق إلى اثنتين. إن طرازي الحفر والنحت، المستخدمين معا، ومع الأساليب الزخرفية الأخرى، أو كل منهما على حدة فى فن المعادن الإسلامية؛ قد طبقا بمهارة فائقة على المعادن المختلفة، فى كل العصور وفى شتى المناطق. وقد أعدت التحف التى تزخرف بأسلوب النقش فوق سطحها بهذا الطراز أيضا.

ب- الزخرفة البارزة "الريبوزيه والطرق الأخرى":

يطلق على التقنية المستخدمة فى الزخرفة البارزة، والمستخدم فيها الشاكوش وآلات النقر على التحف المعدنية، اسم "أسلوب الريبوزيه" "السك والدق". يمكن الحصول على البروز بالدق بالشواكيش على طبقة المعدن من الخارج، أى على السطح، أو من الداخل "عكسيا" أو بكليهما معا. وفى الواقع فإن الريبوزيه = البروز الحقيقي هو أصل إحداث البروز بالشوكشة = أى الدق بالشاكوش عكسيا، أى من الداخل إلى الخارج. ولكن كلمة الروبيزييه أصبحت تستخدم كمصطلح عام للدلالة على كل الزخارف البارزة⁽¹⁴⁰⁾.

وإذا ما أريد تشغيل النقوش الزخرفية البارزة التى ستتم على التحف المعدنية بشكل البروز المنخفض، فإن ذلك يتم بالطرق والدق بالشاكوش من الخارج. وهذا الأسلوب يطبق على الصوانى وأطباق الزينة أكثر من الأعمال

(140) حول تقنية (Repoussé) انظر:

Arseven, C. E. op. cit., p. 131; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120; Idem. Metalwork and Enameling, p. 113; Idem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 468; Maryon - Plenderleith, op. cit., p. 642; Sandham - Willmore, op. cit., p. 102; Wulff, H. E. op. cit., p. 35.

المعدنية الأخرى، ويتم ذلك بالدق على سطح المعدن حتى تنخفض الأرضية، وتبرز النقوش. وعند تطبيق هذه الطريقة فإن قسم الأرضية في المعدن يرق، وتنزل إلى النصف، وبالمقابل يبرز النصف الآخر من الأرضية، وتظهر البروز المطلوبة. وطرقات الشاكوش تجعل الأرضية تزداد صلابة، ويبهت لونها، وتشكل النقوش البارزة التي ظلت لامعة تضادا مع الأرضية المطفية أي الداكنة اللون.

أما إذا كان المطلوب هو نقوش بارزة مرتفعة؛ فتطبق طريقة الطرق من الداخل، بمعنى أن الدق يتم على الوجه الداخلي للمعدن، ولا تمس الأرضية على الإطلاق. ويستمر الطرق بهذه الطريقة حتى يتم الوصول إلى المستوى أو الارتفاع المطلوب للنقش. وبهذا الشكل يحدث البروز. إن الهدف الرئيس المطلوب من كلتا الطريقتين، هو الحصول على سطح غير مستو، لتأمين الاستفادة من تراقص الظلال والأضواء^(١٤١).



(شكل ٢٢) شاكوش خفيف مستو الوجه. ويد طويلة

ويمثل ثقل الشاكوش المستخدم في أشغال البروز أهمية أكثر من شكله، فإذا كانت النقوش ستبرز

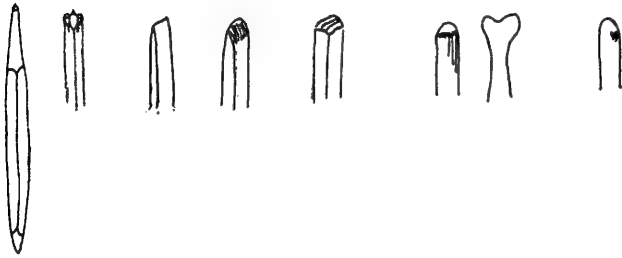
بالطرق من الداخل؛ فالشاكوش المطلوب يكون مستدير الوجه ثقيلًا؛ أما إذا كانت الأرضية ستحنى بالدق عليها من الخارج فيستخدم شاكوش طويل المقبض،

^(١٤١) انظر : Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120;

Idem. Metalwork and Enameling, p. 114 - 116, 125 - 126; Maryon - Plenderleith, op. cit., p. 642 - 643.

مسطح الوجه (شكل ٢٢). ويمكن العمل أيضا بمطرقة = دقماق، خشبية؛ بدلا من الشاكوش الخفيف المستخدم في إحناء وإخفاض الأرضية (١٤٢).

إن لدى الصانع الذى يعمل بتقنية الريبوزيه، مئات الأدوات والآلات المختلفة الأشكال، ومنها ما بين عشرين وثلاثين معدة أكثر شيوعا واستخداما. ويختلف ثقل آلات البروز التى يصل طول معظمها عشرة سنتيمترات، من آلة إلى أخرى، كما تختلف أشكال أطرافها؛ فمنها الكروي، والبيضاوي، والمربع، ومنها ما تكون أطرافه نجمية الشكل أى على شكل نجمة. هذا بالإضافة إلى أن شكل أطراف بعضها يكون على شاكلة حرف، أو رقم، أو حلقة.



كما أن حواف كافة آلات الريبوزيه، وزواياها قد كورت، حتى لا تكون حادة الأطراف والأركان فتتسبب

(شكل ٢٣) نماذج من آلات الريبوزيه

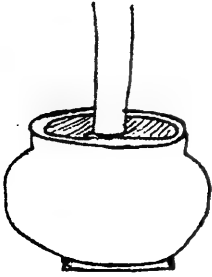
فى قطع المعدن. (شكل ٢٣) (١٤٣).

تستخدم فى الأعمال الريبوزية مساند ودعامات غير صلبة مثل أكياس الرمل أو نشارة الخشب أو الرصاص، أو وسائد معدة خصيصا لهذا الغرض، وتكون عبارة عن خليط من الشحم والرماد أو الرمل مع الصمغ الصنوبري،

(142) Meryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 469; Idem. Metalwork and Enameling, p. 118.

(143) حول آلات (Repoussé) انظر: Meryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 469; Idem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120; Idem. Metalwork and Enameling, p. 118 - 122.

أو القطران مع الرماد أو مع الرمل. وهذه الخلطة التي تكون مائلة للسيولة بسبب الحرارة، ما إن تبرد حتى تتجمد أو تتصلب. وأسهل أنواع البروز تتم عندما تكون مساند الزفت فاترة، ففي هذه الحالة يسهل على الصانع تشكيلها فعندما تكون الدعامة أو المسند فاترا؛ فتكون صلابته ملائمة لأعمال الزخرفة، ومن ناحية أخرى لا تشكل عائقا أمام ارتفاع البروزات المطلوبة. فطبقة المعدن الممتدة، يشحم وجهها الذي سيوضع فوق المسند الزفتي خفيفا. وهذا الشحم، يحول دون التصاق المخلوط بالتحفة، وبعد أن تنتهي الأعمال الروبوزية على التحفة، فإن هذا الشحم يسهل فصله عن المسند^(١٤٤).



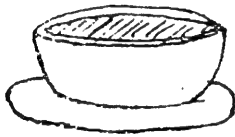
أما إذا كانت النقوش الزخرفية البارزة ستتم بالطرق بالشاكوش من الخارج أى على سطح التحفة؛ فيستخدم إناء فارغ من الداخل، ويشحم داخله، ويملأ بخلطة الزفت وهى ساخنة، ويوضع فى وسطه يد من

الخشب أو المعدن (شكل ٢٤) وبعد أن (شكل ٢٤) إناء يخلط فيه الزفت .. يبرد المخلوط ويجمد يمسك الصانع الفنان بهذه اليد، ويحنى الإناء إلى الزاوية التي يريدها. ويؤمن القطران المتجمد، عدم التواء، أو فساد شكل الإناء عند تشكيل البروزات المطلوبة. وبعد أن ينهى الأسطى عمله، يقوم

(144) Arseven, C. E. op. cit., ص. 131; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 122; Idem. Metalwork and Enameling, p. 114; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 642; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 102 - 103; Wulff, H. E. op. cit., p. 35.

بتسخين خلطة القطران، حتى تلين، ويخرجها من داخل الإناء^(١٤٥).

أما إذا كانت النقوش الزخرفية البارزة، ستم بالطرق بالشاكوش على السطح الداخلى لإناء فارغ؛ ففي هذه الحالة توضع التحفة فوق المسند أو الوسادة القطرانية، لإبراز جوانبها، وتحديد اتجاهاتها، ثم يتم تشغيلها بالتدوير والطرق الخفيف. والوسادة التى أسندت عليها التحفة عند شغلها، تقوم بملء الجانب المسند عليها بخلطة القطران، وهى عبارة عن طاسة من



الحديد، ذات جدران سميكة جداً، وعلى هيئة نصف كرة ملئت من الداخل بالخلطة القطرانية (شكل ٢٥) هذه الطاسة الحديدية،

يجب ألا يقل وزنها عن عشرة كيلوجرامات، (شكل ٢٥) طاسة من الحديد حتى لا تنزلق يمينا أو يسارا عند عمل

البروز المطلوبة. ولكى يمكن تحريك الطاسة الحديد هذه، فى الزاوية، أو الاتجاه المطلوب، عند عمل "الروليف" المطلوب فقد تم وضعها داخل حلقة مصنوعة من الجلد، أو وسط شبكة من الحبال السمكية^(١٤٦).

وعند عمل نقوش بارزة مرتفعة على التحفة، فإن معدن القسم الذى تم رفعه، يرق جداً. ولكى لا تنقب هذه الأجزاء، فمن حين لآخر يجب أن تؤخذ التحفة من فوق المسند القطراني، وتبلل أى تطفأ فى المياه^(١٤٧).

(145) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 125; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 103.

(146) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 118, 125; Idem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 469.

(147) Idem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120; Maryon, - Plenderleith, op. cit., p. 644.

أما إذا كان القسم العلوى من التحفة ضيقاً بدرجة لا تسمح بدخول أدوات الشغل لعمل البروز من الداخل؛ فتجرى هذه النقوش بآلة خاصة بذلك، هي عبارة عن آلة حديدية ذات شكل خاص يمكن إيلاجها داخل التحفة (انظر شكل ١٤)، وبعد أن يصل الصانع إلى الارتفاع المطلوب للبروز، يقوم بملء الإناء بخلطة القطران المعدة، وفي هذه الحالة أيضا يقوم بتسوية الارتفاعات من الخارج، مستخدماً الأدوات المناسبة^(١٤٨).

أما التحف المفلطحة مثل الأطباق والصواني، والتي يتم عمل الرولييف المنخفض عليها بالطرق عليها بالشاكوش من الخارج حتى تنخفض الأرضية؛ فإنها إما أن تسمر مباشرة في قطعة من الخشب المفروود، وإما أنها توضع داخل صينية كبيرة، سمكها ما بين ٣ ، ٤ سم، وقد ملئت بخلطة القطران، ثم يقوم الصانع عمله عليها^(١٤٩). والصانع لكى يتمكن من هذه الصينية الخشبية المثبتة فوق جذع منخفض، فإنه يربطها في ركبته بحزام "قايش" ويمارس عمله هو الآخر، وهو "بارك"، أو راكم إلى الأرض. وإذا ما لزم تحريك السندال أو المسند، فإن الصانع يرفع ركبته ويحرك القايش، وإذا كان الجذع مرتفعاً، فإن أسطى الريبوزيه يجلس على طابوره، وهو يمارس عمله^(١٥٠).

وقبل أن يقوم الصانع بعمل نقوشه البارزة، كان يمسح سطح المعدن الذى سيرسم نقوشه عليه؛ بمحلول مركب من الصمغ النباتي، ورماد الطباشير المبلل السريع الجفاف. ثم يقوم برسم خطوطه إما بقلم مباشرة، وإما

(148) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 122, 125.

(149) Ibid., p. 114 - 117.

(150) Wulff, H. E. op. cit., p. 35.

أنه يرسم نقوشه على ورقة. ثم يثبت هذه الورقة على السطح المصمغ، ثم يقوم بالضغط على الرسوم الموجودة على الورقة بإبرة حادة، ثم يقوم بتخريمها بخروم متجاورة جدا، ثم ينثر فوق هذه الثقوب، أو الخروم ترابا من الفحم الناعم جدا. وعند نزع الورقة، تبدو الرسوم فوق سطح المعدن فى حالة نقط سوداء صغيرة. وقبل أن يبدأ فى عمل البروزات النافرة، يقوم بتحديد أطر الرسوم التى ستبرز، مستخدما قلم حفر ذا سن سميك، راسما إياها على شكل خطوط غير غائرة. ثم يقوم بعمل الروليف بالطرق بالشاكوش من الخارج أو الداخل، مستخدما المعدات، والأدوات المناسبة للنقش المطلوب^(١٥١).

إن تقنية الرويوزيه المطبقة اعتبارا من العصر القديم فى الشرق الأدنى، تم استخدامها منفردة، أحيانا؛ فى زخرفة التحف المعدنية المصنوعة من الذهب، أو الفضة، أو النحاس، أو البرونز، وأحيانا أخرى مع الطرز المختلفة للزخرفة.

ويمكن إجراء الرسوم البارزة المطلوب عملها فوق التحف المعدنية؛ والحصول عليها بطرز أخرى أيضا، غير طراز الرويوزيه. فهناك أسلوب نراه على الأطباق الفضية المصنعة فى العصر الساساني، والإسلامي المبكر. وكان هذا الأسلوب يتم بأن يخط الصانع رسومه على شكل خطوط دائرية عميقة على سطح التحفة، ثم يقوم بنحت الأقسام الأخرى من التحفة مستخدما فى ذلك الشاكوش وقلم معدنيا حاد الطرف. ويستمر الصانع فى نحت هذه

⁽¹⁵¹⁾ Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 123 - 124; Wulff, H. E. op. cit., p. 36.

الأقسام المتبقية فى أرضية التحفة حتى تنزل إلى النصف، وهكذا ينقر ويحفر الأرضية حتى يخفضها؛ وبذلك يؤمن بقاء الرسوم فى شكل بارز^(١٥٢). وبالرغم من أن العمل بهذا الأسلوب أسهل فى الحصول على نقوش وزخارف بارزة، فإنه بسبب ارتفاع تكلفة هذا الأسلوب، الذى يجب استخدامه على طبقة معدنية سميكة، فقد انصرف الصانع عن استعماله وتطبيقه بعد العصر الإسلامى المبكر.

كما يمكن عمل رسوم بارزة فوق التحف المعدنية باستخدام أسلوب أو تقنية الصب.

ج: الطبع بالقوالب:

إذا ما تتطلب الأمر تكرار النقوش نفسها على تحفة ستزخرف بنفس النقوش البارزة؛ فإن الصانع لا يرجح استخدام طريقة الريبوزيه فى إبراز هذه النقوش واحدة واحدة، بل إنه يرجح استخدام أسلوب القوالب، أى طبع الرسوم البارزة بالقوالب، وعمل إسطمبة أى نموذجاً للرسم المطلوب. وهذا يمكنه من الوصول إلى النتيجة نفسها، ولكن بشكل أسرع. ويتم هذا الأسلوب بحفر نيجاتيف أى رسم غائر للرسم على طرف عامود برونزى سميك. ويستخدم الصانع فى ذلك معدات من الصلب، ثم يقوم بوضع هذا الطرف فوق المكان المراد إبراز الرسم عليه من سطح المعدن المسخن، ثم يطرق

(152) Orbeli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork", op. cit., p. 750.

الطرف الآخر للعمود بالشاكوش طريقة قوية، وبهذا الشكل ينتقل النيجاتيف، ويظهر على شكل بوزيتيف للنقش فوق التحفة. وغالبا ما يستخدم هذا الأسلوب فى طبع الرسوم البارزة على شكل أفاريز تزين فوهات المزهريات، والطاسات.

كما أن هناك قالباً آخر فى هذا الطراز؛ بحيث يحف نيجاتيف الرسم المطلوب عمله بشكل بارز، ولكن فى هذه المرة على قالب من البرونز أو الرصاص. ويمكن الحصول على هذا الحفر عن طريق الصب أيضاً، ثم يوضع لوح المعدن المسخن فوق الحفر الموجود فى القالب المعد، ثم يطرق فوقه بالشاكوش، حتى يتم إدخال اللوح المعدنى داخل الحفر الموجود فى القالب. وبذلك يأخذ اللوح نفس شكل الحفر، ويظهر نيجاتيف الرسم المحفور فى القالب، بوزيتيفا أى بارزا على التحفة المعدنية من ناحية، ومن ناحية أخرى يبدو الرسم كرولييف أى نقوش غائرة.. ويمكن تكرار نفس هذا الشغل فوق الأماكن المطلوبة، وتزخرف التحفة هكذا بالرسوم البارزة.. (١٥٣).

د - التخريم:

تسمى الزخرفة التى تجرى بشكل ثقوب، والتى يستخدم فيها الصانع معدات التخريم، والتقطيع على التحف المعدنية "زخرفة التخريم" أو الأجور.

(١٥٣) حول النفخ بالقالب انظر:

Arseven, C. E. op. cit., p. 131; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 124; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 648.

عند القيام بزخرفة التخریم فوق التحف المعدنية، يقوم الصانع برسم النقش المطلوب فوق سطح طبقة المعدن، ثم يقوم بقطع الأقسام الأخرى من الأرضية وقد يحدث العكس أحيانا أى أنه يقطع الرسم بعد تحديده، ثم يترك الأرضية، ثم يقوم باستخدام المبرد فى قطع الحواف الناتئة^(١٥٤).

وهذا الأسلوب مستخدم فى الشرق الأدنى منذ العصر القديم، ولكن فى العصور التى لم يكن تم فيها استخدام آلات ومعدات التخریم (فى العصر البرونزى) فقد كان يطبق على المعادن اللينة مثل الذهب والفضة فقط، أما جميع زخارف التخریم التى استخدمت فوق التحف البرونزية، والتى ترجع إلى العصر البرونزى، فقد تم الحصول عليها بأسلوب الصب.

إن التحف المصنوعة من النحاس أو سبائك النحاس، والمزخرفة بأسلوب التخریم، المستخدم فيه آلات ومعدات التخریم، قد شهدت تطورا كبيرا فى العصر الإسلامى، وخاصة فى العصر السلجوقى. إن هذا الأسلوب الزخرفى قد استخدم منفردا، فى نقش وزخرفة بعض الآثار المصنوعة، بطرق الألواح الرقيقة، للحصول على الأثر، مثل القناديل؛ أو مع طرز زخرفية أخرى على أعمال معدنية، وخاصة الأعمال البرونزية المصنوعة بطريقة الصب كالمباخر والمواقد.

هـ - الزركشة الترصيع - التطعيم أو التكفيت: التزيين بخيوط الذهب أو الفضة:

يطلق اسم الزركشة، أو التطريز "فيليجره" أو "جرانوله" على أسلوب

(١٥٤) انظر: Arseven, C. E. op. cit., p. 129; Wulff, H. E. op. cit., p. 37.

استخدام أسلاك الذهب أو الفضة فى عمل رسوم منها، وذلك بثنى أو تعريج الخيوط، وعمل لوحات زخرفية منها، ثم يتم لحام هذه الخيوط ببعضها البعض، أو تثبيتها فوق اللوحة المعدنية المعدة سابقاً^(١٥٥).

وتستخدم - بصفة عامة - فى هذه الأعمال أسلاك لينّة، لكى يسهل ثنيها وتطويعها للأشكال المطلوبة. ولكن يمكن كذلك عمل لوحات زخرفية من الأسلاك الدائرية، أو المبرومة أى المفتولة والتي يمكن لحامها ببعضها بعضاً^(١٥٦).

إن هذا الأسلوب الزخرفى ليس صعباً، ولكن على الصانع أن يكون حاذقاً ومهماً للغاية، وخاصة عند تثبيت ولحام الموثقات الزخرفية ببعضها البعض. ويجب الانتباه جيداً إلى عدم إجراء هذا اللحام على أسلاك رفيعة أو دقيقة للغاية^(١٥٧).

إن الآثار المستخرجة من الحفريات الأثرية تبين أن أسلوب الفيليجره أى الزركشة هذا كان مستخدماً لدى قدماء المصريين، وفى أراضى ما بين النهرين منذ الألف الثالث قبل الميلاد، وأنه قد استخدم فى الأناضول، اعتباراً من سنة ٢٥٠٠ قبل الميلاد.

وكانت أبسط الطرق فى استخدام الأسلاك المعدنية بطرز مختلفة فى العصور القديمة هى قطع أشرطة رفيعة من لوح ذهبى أو فضى، ثم تطرق هذه الأشرطة بالشاكوش لتسويتها، ثم تقرد فوق سطح حجرى أو برونزى،

(155) انظر: Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit.,

p. 110; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 654 - 655.

(156) Arseven, C. E. op. cit., p. 145 - 146.

(157) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 58.

ويتم بعد ذلك تشكيلها حسب النمط المطلوب؛ سواء أكانت أسلاك دائرية، أم مرنة. كما يمكن الحصول على أشرطة طويلة للغاية، وذلك بقطعها من ألواح دائرية منفصلة^(١٥٨). هذا، بالإضافة إلى أنه يمكن وضع أطراف الأشرطة الذهبية فوق بعضها بعضاً، وطرقها حتى تلتحم ببعضها. ويطلق على هذه العملية (اللحام بالضغط البارد)، وبهذا يمكن إطالة الأسلاك إلى أى مدى^(١٥٩).

ولقد أمكن صنع هذه الأسلاك أيضاً، بأسلوب الصهر والسك (حوالى الألف الثالث قبل الميلاد) بعد الانتقال إلى استخدام قوالب الصب المغطاة.

إن أساليب صنع الأسلاك المعدنية، قد تطورت باطراد فى العصر القديم. وبعد أن تم استحداث أو اختراع أسلوب "سحب السلك من النقّاب" أصبح فى الإمكان الحصول على أسلاك متعددة الأشكال، ومختلفة الأطوال، ورفيعة للغاية؛ مما مكن الصانع من استحداث أشكال وأنماط زخرفية متطورة.

وقد صنعت الأسلاك المعدنية فى العصر الإسلامى بأسلوب "السحب من النقّاب". وتم إعداد وتجهيز أنواع مختلفة وبأشكال وأطوال مختلفة من الأسلاك المعدنية من قبل صانعى أو ساحبى الأسلاك. وقد استخدمت الخيوط المعدنية فى صناعة، وزخرفة الفنون المعدنية الإسلامية، وكذلك فى زخرفة المجوهرات، والتزيين بتقنية النقش على المعادن المختلفة.

وقد استخدم الصانع المسلمون تقنية سحب الأسلاك فى القوالب المصنوعة من الصلب؛ وكانت تلك القوالب بعرض ٤ - ٥ سنتيمترات،

(158) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 648.

(159) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 213.

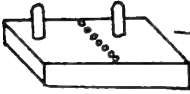
وسمك ٢/١ سم، وكانت عبارة عن قطع طويلة، ورقيقة على شاكلة المسطرة. وكانت الثقوب متراسة ومتتابعة من الأوسع إلى الأضيق. وكانت تلك الثقوب التى رصت وفقا لأطوالها قمعية الشكل؛ بمعنى أن يكون فم الثقب فى الطرف الذى سيدخل منه السلك، أما الطرف الذى سيخرج منه السلك فيكون أوسع من الطرف الآخر. وكانت الأشرطة الذهبية، أو الفضية المحمية، يزج بها من الطرف الأوسع للثقب، وتسحب من الطرف الأضيق، ثم تمرر هذه الأسلاك من الفتحات القمعية المتتالية للحصول على أسلاك فى أحجام مختلفة. ومن الممكن أن تكون هذه الثقوب الموجودة فى القوالب فى أشكال دائرية أو بيضاوية، أو مربعة، أو مثلثة، أو نصف دائرية، أو على هيئة نجمة وقوالب سحب الأسلاك. ومن الممكن أن تستخدم، أيضا، فى تصغير حجم أو قطر السلك، أو تغيير شكله. أما الأسلاك الأكبر سمكا. فيجب سحبها على مناضد خاصة بها، أما الأسلاك الرفيعة فيمكن الاكتفاء بسحبها يدويا، بحيث يقوم الصانع بزج طرف السلك بيده اليسرى، ويسحبه من الطرف الآخر بالكلپتين = البنسة، أو أية آلة أخرى مشابهة. وعند سحب الأسلاك الطويلة جدا، فإن الصانع بعد أن يسحب مترا، أو مترين، فإن هذا السلك يبدأ فى الالتفاف حول نفسه، ولا يكون الصانع فى حاجة إلى استخدام الكلپتين. ولكى يتم تسهيل عملية السحب، فمن حين لآخر، يتم تشحيم، أو تزييت الثقوب والأسلاك.

إن السلك المار من الثقوب المختلفة الأطوال، بالرغم من أنه محمى بالحرارة منذ البداية، فإنه يبرد ويجمد، ويشد عوده رويدا، رويدا.. ولكى لا تنقطع الأسلاك، فيجب أن تلف على شكل حلقة من حين لآخر، وتحمى فى

النار^(١٦٠). وللحصول على سلك مجدول، أو مفتول، يلف سلكان أو ثلاثة من الأسلاك الرفيعة حول بعضها بعضا وتبرم.



قالب علوي



قالب سفلي

(شكل ٢٦) قالب سلك خرزي

أما السلك الخزري، فيصنع بقوالب خاصة به، وفي العادة ما تكون قوالبه مكونة من قسمين وفي الوقت الذي يغلق فيه القسم الداخلي، تظهر ثقب على هيئة نصف دائرة صغيرة وقد تراصت بجوار بعضها بعضا. (انظر شكل ٢٦). وبعد أن تستقر لفة الأسلاك الدائرية المحمية فوق ثقب القالب السفلي، يوضع فوقها القالب

العلوي. ولكي يثبت الغطاء العلوي بشكل جيد، يقوم الصانع بإنزال ضربة قوية بشاكوش ثقيل على الغطاء.

وبإنزال هذا الغطاء، فإن الأسلاك المحمية تأخذ شكل الثقب، وتتحول إلى أسلاك خززية. وبالمنهج نفسه يحصل الصانع على الأطوال اللازمة لأعماله الخزفية^(١٦١).

ويقوم الصانع بتشغيل هذه الأسلاك، والخيوط المعدنية المتعددة الأشكال والمختلفة الأطوال والأحجام وفقا للأشكال الخزفية التي يريد؛ مستخدما

(١٦٠) حول سحب السلك انظر:

Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 41-42; Wulff, H.E., op. cit., p. 42 - 43.

(١٦١) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 656.

فى ذلك مشارط حادة لقطع أطراف الأسلاك التى يستخدمها، وبعد أن يقوم بتشكيل الرسوم التى يريد لها من تلك الأسلاك، يلحمها ببعضها بعضا.

غالبا ما يقوم الفنان بلسق أصداف دقيقة، أو لحام بعض الأشكال الكروية أو المخروطية فوق أعمال الزخرفة الفيلجيرية المصنوعة من الذهب أو الفضة وذلك لإثراء الأعمال الزخرفية. إن هذه الزخرفة التى تتم بلحام، أو لصق حبات الذهب، أو الفضة المعدة سلفا، بجوار بعضها البعض هى التى يطلق عليها "أسلوب الجرانول". ومن الممكن إجراء زخرفة الجرانول" هذه فوق سطح معدنى مسطح أى مستوي.

إن القشور الصغيرة، أو القطع الهرمية، أو المخروطية يمكن إخراجها بالضغط عليها بسن آلة الريبوزيه فوق لوحة رقيقة. أما الكرات الذهبية الصغيرة فيمكن الحصول عليها بأسلوب مبسط للغاية؛ وهو نثر فتات الذهب داخل فجوات صغيرة فتحت فوق طبقة من تراب الفحم وما إن يتم تسخين وصهر هذه الفتات حتى تأخذ من تلقاء نفسها الشكل الكروي. ثم يتم فصل هذه الكرات وفقا لأحجامها، وتلحم فى الأماكن المطلوبة^(١٦٢).

الترصيع: أو التطعيم = التكفيت

يطلق هذا الفن أو الأسلوب على تطعيم، أو ترصيع معدن بنوع آخر من المعادن. ويتم ذلك بوضع جنس معين من المعادن داخل الفجوات أو الحفر التى يتم فتحها فى سطوح التحف المعدنية^(١٦٣). كما يتم وضع سلك ما كحشو، أو أن تطعم القطع المطلوبة بالأشكال المعدة سلفا. وغالبا ما تكون

(162) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 53.

(163) Maryon, - Plenderleith, op. cit., p. 659.

مواد التطعيم من أنواع أو ألوان أو أشكال تشكل نوعا من التضاد والتقابل مع المعدن الأصلي.

كانت تقنية الزخرفة بترصيع معدن بمعدن آخر معروفة في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة، ففي بلاد ما بين النهرين، وخاصة في مقابر مملكة أور (حوالي سنة ٢٦٠٠ ق.م) وجدت بعض البلط وأطراف مزارق مزخرفة بأسلوب التطعيم^(١٦٤)، وفي الأناضول أيضا. وترى تطعيمات من الفضة أو الألكتروليت فوق الأعمال البرونزية التي على هيئة غزال وثور ومستخرجة من حفريات "آلاجيه هويوك" في الأناضول، وترجع إلى الثقافة الحيثية^(١٦٥).

إن الخناجر البرونزية المستخرجة من مقابر ملكن "Milken" والتي ترجع إلى القرن السادس عشر قبل الميلاد، في جنوب اليونان، وكذلك الطاسة الفضية التي وجدت في أنكومي "Enkomi" في قبرص، والتي ترجع إلى القرن ١٤ ق.م كانت مطعمة بالذهب والفضة والنحاس والنيلو "Niello"^(١٦٦).

وفيما قبل الألف الأول قبل الميلاد، ولم تكن أدوات الحفر الصلبة قد

^(١٦٤) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 118.

^(١٦٥) انظر: Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 10; Idem. The Art of the Nittites, New York, 1961, p. 17.

^(١٦٦) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 118; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 661; Savage, G., op. cit., p. 46 - 47, صورة 25.

اكتشفت بعد، فإن كل الأعمال الفنية المعدنية التى تعود إلى العصر البرونزي، نراها فى أغلبها مزخرفة بالتطعيم الذى تم عن طريق الصب. إن أسلوب النقش والزخرفة بتطعيم معدن بمعدن آخر، قد نسى وتجاهل لفترة طويلة فى الشرق الأدنى؛ ثم بدأ فى إحياء هذا الأسلوب من جديد فى العصر الإسلامى المبكر. إن تقنية التطعيم، قد شهدت تطورا كبيرا، وخاصة فى العصر السلجوقي، فى خراسان فى أواسط القرن الثانى عشر الميلادى، السادس الهجرى. إن التجاوىف والحفر التى كانت توضع فيها معادن الترصيع، فى العصور الإسلامية، قد حفرت بأسلوب الحفر الحقيقى أو عن طريق البرى = الحك، باستخدام آلات الصلب.

إن العصور التى شهدت تجاهل ونسيان فن تطعيم، أو ترصيع معدن بمعدن آخر فى الشرق الأدنى، نراها قد شهدت رواجاً لهذا النوع من الزخرفة فى الشرق الأقصى؛ وخاصة فى الصين؛ وفى القرن الخامس والرابع قبل الميلاد، "فى عهد الأمراء المحاربين فى جوى الغربية" وجدت بعض التحف البرونزية المرصعة بأسلاك من الفضة والذهب. كما وجدت على بعض الأعمال الفنية البرونزية المؤرخة بالقرن الثانى، والأول قبل الميلاد والتى ترجع إلى مقاطعة خان الغربية تطعيمات من الذهب والفضة. إن استخدام أسلوب الترصيع فى الزخرفة فى الصين، استمر أيضاً فى العصور الوسطى، فما زالت هناك أشكال حيوانية برونزية مزينة، ومزخرفة بتطعيمات فضية وذهبية ترجع إلى مقاطعة صونج "Sung" فيما بين (٩٦٠ - ١٢٧٦ م = ٣٤٩ - ٦٧٥ هـ) (١٦٧).

(١٦٧) حول النماذج الصينية التى ترجع لعصور مختلفة، والمزينة بتقنية النقش انظر:

إن وجود نماذج فنية مزخرفة بأسلوب الترصيع فى الفن الصينى وعودتها إلى عصور وأدوار مختلفة، بعد أن كان قد نسى هذا الفن لمدة طويلة فى الشرق الأدنى. وإن إعادة إحيائه وتطوره فى العصور الإسلامية المبكرة، وخاصة فى خراسان فى العصر السلجوقي، تجعلنا نفكر فى إمكانية وفود هذا الفن من الصين إلى هذه المنطقة.

ويرى كل من ديماند "Dimand" وإتينجهاوزن Ettinghausen أن الثراء فى تطعيم وترصيع المعادن المتواضعة السعر مثل البرونز والنحاس الأصفر جاءت تعويضاً عن التحريم الوارد فى القرآن والسنة على استخدام المعادن النفيسة كالذهب والفضة. وقد أدى ذلك إلى تطور أسلوب فن الزخرفة هذا،^(١٦٨) ولكن وكما سبقت الإشارة، فإنه بالرغم من التحريم الدينى فى العصور الإسلامية الأولى، فإن استخدام الذهب والفضة فى الأعمال الفنية ظل مستمراً حتى أواسط القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى (انظر حاشية رقم ٢٩)، وفى اعتقادنا أن الاتجاه إلى التقليل فى استخدام الذهب والفضة فى الأعمال الفنية لم يكن مرجعه إلى الأسباب الدينية، بل كان مرجعه إلى أسباب اقتصادية أكثر منها دينية. كما أن تطور

كاتالوج معرض جمهورية الصين الشعبية The Genius of China. Londra, 1978
London, 1973, 96 - 94, (p. 126, 127, 130, 150, 151, 167, 168, صور
102, 107 - 109); Savage, G., op. cit., p. 111 - 113, 122 - 123, صور
92, 93, 94, 105.

⁽¹⁶⁸⁾ Dimand, M. "Near Eastern Metalwork" op. cit., p. 194;
Ettinghausen, R. "The Character of...", op. cit., p. 255.

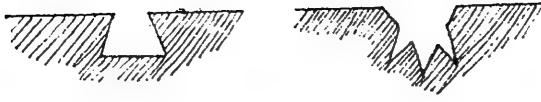
فن الترصيع قد استند إلى عوامل فنية أكثر من أى شيء سواها؛ ففي القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى الذى تطورت فيه فنون الترصيع فى إيران، كان قد استحدث أيضا أسلوب التلوين المتعدد فى فن السيراميك. أى استخدام المينا فى صناعة السيراميك، ومن المحتمل أن يكون السبب فى تطور فن الترصيع هو المنافسة التى نشبت بينه وبين فن تلوين وجلاء السيراميك.

إن الأويمة "الحفريات" التى كانت تتم فوق الأعمال المعدنية الفنية فى العصر الإسلامى، كانت تتم بأن توضع بأساليب مختلفة عبر العصور الإسلامية، **إعداد الفجوات وترصيعها بحشوات على هيئة أسلاك:**

يتم عمل الفجوات على الأسطح المراد ترصيعها بأسلوب الحفر أو الحك بأقلام الصلب ذات الأطراف المدببة الحادة أو العادية؛ وبعد أن تملأ هذه الفجوات التى تمت بسن القلم العادى بالسلك المحمي، يتم الطرق على الزوائد المتراكمة على جانبي الفتحة حتى نطبق على الحشوة تماما. وبعد أن يتم إدخال الحشوة تماما داخل التجويف، تصير هى وأرضية المعدن فى المستوى نفسه⁽¹⁶⁹⁾.

أما الفجوات التى تتم بأسلوب الحفر، فإن المعدن المقطوع بالسن الحاد للقلم، يتم استخراجها تماما من الفجوة، وتكون هذه الفجوة من النمط الذى يطلق عليه "ذيل الحمامة"؛ ويكون على شاكلة قناة أسفلها واسع وأعلاها

(169) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 149 - 150.



ضيّق. أو أن تعمل
نتوءات عميقة في أرضية
الحفرة (شكل ٢٧).
وكلاهما يجعل الحشوة

(شكل ٢٧) مقطع من الجانب لتجويّف أويمة ..

في مأمن من السقوط، ولا يسمحان للمعدن الذي تم الترصيع به بالخروج
من مكانه^(١٧٠). ويتم وضع الأسلاك المحمية داخل هذه الفجوات، ويطرق
فوقها لتثبيتها.

إعداد الفجوات وترصيعها بورق الذهب أو الفضة:

إن الفتحات الواسعة التي ليست على هيئة نقر، ترصع بقطع الورق التي
قطعت حسب الرسم المعد سلفاً. وتحشى هذه الفتحات بأوراق الذهب، أو الفضة،
أو النحاس. وهذه الفتحات التي ستثبت الترصيعات؛ تعد بأربعة أساليب مختلفة:

الأسلوب الأول: تحدد أضلاع، وهيكل الرسم المطلوب بقلم البرى فوق
سطح التحفة المطلوبة، ثم تنزع الأقسام المتبقية داخل الفجوات بالآلات
الخاصة بذلك، وبعدها تثبت قطع الورق، ويقفل فوقها ببقايا المعدن المتراكمة
حول الفتحات، ويطرق عليها بالشاكوش. والترصيعات المعدة بهذه الطريقة،

⁽¹⁷⁰⁾ Ibid., p. 150, 159; Idem. "Metalworking in the Ancient World",
op. cit., p.118.

تكون على نفس مستوى سطح التحفة المصنوعة. وفي الغالب، تستخدم هذه

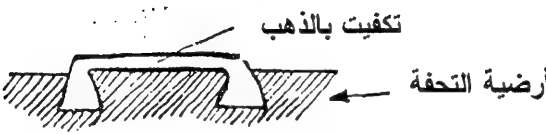


(شكل ٢٨) تجويف لأجل تطعيم بالنحاس أو الفضة .

الطريقة مع التطعيم بالفضة والنحاس (شكل ٢٨). وإذا كانت التطعيمات سميكة، فإنه يمكن عمل تفاصيل زخرفية منفصلة فوقها بأسلوب الحفر.

الأسلوب الثاني:

تحدد أضلاع الرسمة المطلوبة، إما باستخدام قلم الحفر على أن تكون الفجوات عميقة، وإما تفتح هذه الفجوات على هيئة ذيل الحمامة، ثم تملأ هذه الفجوات بالأوراق التي سبق تقطيعها على نفس شكل الرسم المطلوب، ثم يضغط عليها بآلة حادة، ويغلق فوقها ببواقى المعدن المتركمة على الجانبين، ثم يطرق عليها بالشاكوش جيداً. والترصيعات بهذه الطريقة تكون أعلى من مستوى سطح



(شكل ٢٩) تجويف من أجل التكتفيت بالذهب.

التحفة (شكل ٢٩). وتستخدم هذه الطريقة في ترصيع الذهب. ولما كانت ترصيعات الذهب رقيقة، فلا يتم عمل أية نقوش أخرى عليها بأسلوب الحفر.

أما الأسلوب الثالث؛ فإنه بعد تخطيط ورسم بدن التحفة بقلم الحفر يتم إبراز أرضية الأجزاء التي تم حفرها بآلة حادة ذات طرف مدبب، ويتم الدفع بهذه الآلة إلى الأمام وعلى الجانبين. وبهذا الأسلوب الذي يسمى "Tremelo" "تريميلو" يمكن الحصول على سطح خشن، بفتح خطوط زجاجية أى ملوية على بدن التحفة المطلوبة، ولابد أن تكون الآلات المستخدمة فى هذا النوع من النقش مصنوعة من الصلب، فلا يمكن عمل "التريميلو" بآلات برونزية حيث إن أطرافها سريعا ما تتكسر. بعد ذلك يتم وضع قطع الورق المعدة سلفا حسب الرسم فوق الأسطح البارزة، وتثبت بالطرق فوقها، وهذا الطرق يؤمن أيضا تثبيت "الطعم" داخل الحفر بشكل جيد.

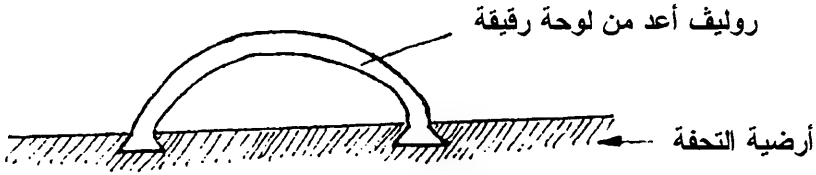
أما الأسلوب الرابع؛ فتعد أضلاع النقش فيه على هيئة أسنان صغيرة زجاجية، ثم توضع قطع الورق المعدة حسب الرسم فوق هذه الأسنان ثم تطرق الأضلاع بالشاكوش^(١٧١). وغالبا يستخدم الأسلوب الثالث والرابع فى الترصيع بالفضة.

(171) حول تقنية النقش انظر:

Cowpercoles, S. "Damascening and the Inlaying and Blending of Metals", Journal of Society of Arts, LIV, (1906), p. 738 - 739; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 150 - 151; Idem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 452 - 453; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - IV", B.S.O.A.S., 15, (1953), p. 498 - 499, fig. 9; Wulff, H. E. op. cit., p. 41 - 42.

وهناك أسلوب آخر للزخرفة قريب من أسلوب تطعيم معدن بمعدن آخر وهو أسلوب "التطريز البارز" أو النقش البارز. ويطبق هذا الأسلوب خاصة على الأطباق الفضية.

وغالبا ما يقوم الأسطى الذى سيعمل بهذا الأسلوب؛ أولا برسم أو تخطيط الهيكل الذى سينقشه سواء أكان إنسانا أم حيوانا على لوحة رقيقة، ثم يبرزها بأسلوب الريبوزيه. ومن ثم يقوم بقص هذه النقوش البارزة من اللوحة، ثم يثبتها فوق التحفة المراد زخرفتها بهذه الرسوم، ويتم طرقها بالشاكوش حتى تثبت فوق التحفة. ومن الملاحظ أن هذه النقوش البارزة تثبت على التحفة من الأطراف فقط، ولا تلتصق هذه الزخارف البارزة بالتحفة من الوسط قط، بل تبقى مفرغة (شكل ٣٠).



(شكل ٣٠) تطعيم بتقنية الروليف...

كما يمكن تطبيق هذا الأسلوب الزخرفى على التحف الفضية المصنوعة من ألواح معدنية سميكة، والمراد زخرفتها بزخارف بارزة جدا؛ فلما كان من الصعب عمل زخارف بارزة بأسلوب الريبوزيه على طبق أو صينية سميكة، فإن الأسطى الفنان يفضل عمل هذا النوع من الزخرفة البارزة على لوح معدنى رقيق، ثم يقوم ببتثيبته على التحفة. وغالبا ما يقوم الفنان بعد ذلك بطلاء هذه الزخارف البارزة بالذهب.

إن التحف المزخرفة بأسلوب الرولييف هذا تكون زخارفه البارزة غير قوية، وقليلة التحمل. فالبروزات العالية الضخمة، لما كانت مصنوعة من لوحات رقيقة فإنها سريعا ما تتقرب. وكذلك فإن هذه الزخارف البارزة لما كانت مثبتة من أطرافها فقط بالتحفة، فإنها بدورها مع مرور الزمن تتساقط من فجواتها^(١٧٢).

لقد شوهد هذا النوع الزخرفي، وبهذا الأسلوب، أول الأمر في إيران خلال العصر الساساني فوق الأطباق الفضية. وتم استخدام هذا الأسلوب في العصور التالية بشكل نادر. وكما سنرى، فإن هناك طبعا فضا واحدا مزخرفا بهذا الأسلوب، وهو الوحيد المعروف حتى الآن، ويرجع إلى العصر الإسلامي الأول.

النل = النيلو Niello: (3*) = السواد

يتم ذلك بعمل خلطة من الكبريت = الكوكورت، والمعادن الأخرى، وتكون في لون أسود فاحم، وتصب في الخطوط والنقوش والفجوات المفتوحة فوق بدن التحف المعدنية المصنوعة من معادن أخرى، وبهذا يتم الحصول على تضاد في الألوان على التحفة. ويطبق هذا الأسلوب خاصة على الأعمال الفضية. ويجهز النل بنسب معينة من الكوكورت، والفضة والنحاس، أو مع معادن الرصاص والنحاس.

وكلمة Niello مشتقة من الكلمة اللاتينية "nigellus" التي تعنى أسود

(172) حول تقنية (Aplike - Röliet) انظر:

Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 150 - 151; Idem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 119; Idem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 472.

ومن المحتمل؛ أن يكون لكلمة "صواط" "Savat" المستخدمة في العالم الإسلامي أى السواد للدلالة على هذا الفن، علاقة أو اشتقاق من الكلمة العربية "سواد". ولكن وفقا للطرح الذى يقدمه آرسزن "Arseven" فربما تكون هذه الكلمة "Savat" لها علاقة بالكلمة التركية "Yalak" أو "Savak" التى تعنى المجرى، أو الحفر الذى يستخدم على نطاق واسع فى فنون المعادن فى أواسط آسيا (١٧٣).

والماء أو الحفر بالنل، قد استخدم على نطاق واسع فى فن المعادن الإسلامية. خاصة؛ وأننا نصادف الزخرفة بأسلوب التسويد هذا على الأعمال الفضية خاصة فى تركستان، وإيران، والقوقاز، وشرق الأناضول.

إن خلطة النل المستخدمة فى الفنون المعدنية الإسلامية، غالبا ما تتكون من أربعة مقادير من الكوكورت، ومقدار من الرصاص، ومقدار من النحاس، وأحيانا يضاف إليها، مقدار من الفضة. هذه الخلطة السوداء التى تصهر فى البوتقة، بعد أن تبرد، تطحن فى الهاون حتى تكون على هيئة رماد، ويصب هذا الرماد داخل الفجوات والخطوط التى سبق حفرها على بدن التحفة؛ ثم توضع هذه التحفة فى فرن منخفض الحرارة، وفى الفرن،

(١٧٣) حول (Niello) انظر: Arseven, C. E. "Le Metal", op. cit., p. 130;

İdem. الفن التركي.

İstanbul, 1970, p. 232 - 240; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 140; Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 161; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 119; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p.480; Maryon - Plenderleith. op. cit., p.623; Savage, G. op. cit., p. 82.

تسيح أو تذاب أو تسيل هذه الخلطة الكبريتية بالحرارة، وتنتشر داخل الفجوات والنتوءات، وتلتصق جيدا بجسم التحفة. وبعد أن يبرد النل الذى شكل حشوة سليمة، وقوية جدا، تجلى التحفة، وتلمع بخليط آخر من زيت الزيتون، والطين الصلصال المسمى "تراب طرابلسى" ويكون التنظيف والجلي بقطعة من الجلد^(١٧٤).

زخرفة الأحجار المعدنية القيمة بالمينا والزجاج الملون:

بالإضافة إلى الزخرفة بالنل، أو تكفيت معدن بمعدن آخر؛ فإنه يمكن زخرفة التحف المعدنية بطرق أخرى، كتطعيم الأحجار الكريمة، والمعادن ذات القيمة العالية بالزجاج الملون، أو بالمينا، وما شابه ذلك.. هذه المواد الملونة تثبت بطرق عدة فوق بدن التحفة المطلوب زخرفتها؛ تلحم ببدن التحفة، أو توضع داخل الفجوات التى تفتح فى بدن التحفة، أو عن طريق الحفر المسمى شميلييف Champleve^(١٧٥).

ولقد عرفت العصور الإسلامية، إعداد التحف المعدنية المحشوة بالأحجار الكريمة الملونة، أو ملئها بالمينا. وهذا النوع من الزخرفة قد استخدم فى زخرفة الأعمال المعدنية منذ العصور القديمة فى الشرق الأدنى. وكانت زخرفة العمل الفنى بقطع الزجاج، أو بخلطة زجاجية تملأ بها

(174) Arseven, C. E. "Le Metal", op. cit., p. 145; Cowpercoles, S. op. cit., p. 740.

(175) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 184; Idem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120., p. 120 Savage, G. op cit., p. 17, 112.

الفجوات المعدة سابقا أو عن طريق الصهر، أو الملاء بالمينا كانت كلها من الطرز المختلفة.. ولكن حتى الآن يعد من الصعب الوقوف على طريقة لصق الحشوة الزجاجية؛ هل كانت بمادة لاصقة، أم عن طريق الحرارة والتسخين^(١٧٦).

المينا: "أمايه" Mine

تصنع المينا من خلط مسحوق الزجاج بأكسيد معدني. ويحتوى مسحوق الزجاج المستخدم للمينا على نسبة ٥٠% تقريبا من الرمال أو الحبيبات البلورية، و ٣٥% رصاص أحمر، و ١٥% من الصودا أو عجينة زجاجية طرية يوجد بها بوتاس. ومن أجل إعطاء هذه الخلطة اللون المطلوب، يضاف مقدار من الأوكسيد المعدني، ويخلط ببعضه بعضا، ويصهر فى البوتقة. ثم يطرق هذا المخلوط على شكل شرائح أبعادها ما بين ١٠ و ١٢ سم وتبرد. وبعد تبريد هذه الشرائح، تقطع إلى قطع منفصلة، وتصحن هذه القطع فى هاون حتى تصبح مسحوقا ترابيا، ويغسل هذا المسحوق جيدا، ثم تملأ به الفجوات التى جهزت على سطح التحفة بطريقة شميلييف "Champleve" أو التجزيعية = الكلويزنويه cloissonne التجزيعية. وبعد أن يجف المسحوق الترابي، يوضع الأثر فى الفرن، وعندئذ فإن المادة الزجاجية التى تتصهر بالحرارة، تلتصق بالمعدن، وينتج عن ذلك حشوة مينا ملونة.

إن أنسب السطوح المعدنية لعمل المينا هى السطوح الذهبية والفضية أو ألواح النحاس الصافي. ويلزم تقنية المينا حرارة موجهة؛ حيث إن درجة لون المينا

(176) Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 460; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 661.

تنتج عن معايرة أى توازى درجة الحرارة مع المدة التى تترك فيها فى الفرن^(١٧٧).
ويطلق اسم المينا المجزعة = "cloissonne mine" على الطريقة التى
تلحم بها المينا فوق المعدن. أما إذا ما أضيفت المينا إلى الفجوات التى تمت
فوق سطح المعدن أو تخللت الفتحات التى أحدثت فوقه، فإن هذه الطريقة
تسمى Chammeplevé - mine^(١٧٨)، ولم تر هذه الطريقة بين زخارف
المعادن الإسلامية.

هناك أطروحات كثيرة حول أصل تقنية المينا هذه؛ فبعض الباحثين
يذهب إلى أن الإيرانيين أول من استحدث هذه الطريقة واستخدموها. ولقد قام
"C. de linas"^(١٧٩) فى القرن التاسع عشر أى الثالث عشر الهجرى
بتصنيف مجموعة من التحف المزينة بالمينا والموجودة ضمن المجموعات
الأوروبية على أنها ترجع إلى العصر الساسانى وأنها نماذج إيرانية. وقدم
طرحا مفاده أن أسلوب الزخرفة بالمينا وجد أول ما وجد فى العصر
الساسانى، وأن الإيرانيين هم الذين اخترعوه. وبعد ذلك انضم باحثون أمثال
دي. باريت D. Barrett^(١٨٠)، و إ. مارغوليز "E. Margulies"^(١٨١)،

(١٧٧) حول تقنية (Minc) انظر:

Bronstein, L. "Enamel", Survey, vol. VI., p. 2588; Margulies, E.
"Cloisonné Enamel", Survey vol. II. p. 779; Maryon, H. Metalwork
and Enameling, p. 169, 174; Idem. "Metalworking in the Ancient
world", op. cit., p. 120; Idem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 458.

(١٧٨) Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 461; Idem. Metalwork
and Enameling, p. 171.

(١٧٩) de Linas, C. "Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée", Arras-
Paris, vol. I, (1877-8), p. 251.

(١٨٠) Barrett, D. Islamic Metalwork in the British Museum, London,
1949, p. 11.

(١٨١) Margulies, E. op. cit., p. 781 - 783.

و ل. برونستين "L. Bronstein"^(١٨٢) إلى هذا الطرح نفسه الذى يرجع أصل تقنية الزخرفة بالمينا إلى الإيرانيين وأنها طراز إيراني الأصل. وقد أوضح أ. مارغوليتز أن نسبة كبيرة من المينا قد عرفت اعتباراً من العصر الآخاميني "Ahamenid"، وأنها قد وصلت إلى مستوى متقدم فى العصر الساساني.

أما كل من ؛ م. آغا أوغلو M. Ağaoğlu^(١٨٣)، وم. ج. روس "M. C. Ross"^(١٨٤) فقد رفضا هذا الطرح الذى يقول بأن الإيرانيين هم الذين استحدثوا هذا الطراز من الزخرفة أى زخرفة المينا، إذ لا يوجد فى وجهة نظرهما أى أثر مزخرف بالمينا يرجع إلى العصر الآخاميني، وأن أكثر القطع الفنية المنسوبة إلى إيران الساسانية ليست إيرانية.

إن الحفريات التى تمت فى قبرص سنة ١٩٥٢م = ١٣٧٢هـ، شهدت اكتشاف ستة خواتم توجد عليها زخارف بالمينا المجزعة "Cloisonné-mine" وقد استخرجت من مقبرة ترجع إلى العصر الميكاني "Miken" فى قوكليا "Kouklia" (سنة ١٢٠٠ ق.م)^(١٨٥). إن هذه الخواتم التى تعتبر أقدم النماذج المزخرفة بالمينا المعروفة حتى الآن؛ ترجع إلى تاريخ أسبق كثيراً من عصر الآخاميين، وتثبت أنها استخدمت فى منطقة خارج إيران.

(182) Bronstein, L. op. cit., p. 2587.

(183) Ağaoğlu, M. "The Onigin of the Term Mina and its Meaning", Journal of Near Eastren Studies, vol V - 4, (1946), p. 251.

(184) Ross, M. C. "An Egypto Arabic Cloisonné Enamel", Ars Islamica, vol. VII, (1940), p. 165.

(185) Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 450, 459; Idem, Metalwork and Enameling, p. 170.

إن السبب الرئيس، وراء قبول العديد من الباحثين، للطرح الذى يقول بأن أسلوب الزخرفة بالمينا، إيراني الأصل، هو عدم دراسة مجموعة من التحف الفنية^(١٨٦) المزخرفة بأسلوب المينا المجزعة Colisone mine، والموجودة بين المجموعات الأوروبية دراسة كافية، وإرجاعها إلى إيران فى العصر الساساني. إن أهم قطعة بين هذه التحف، هى الإبريق الموجود فى دير القديس واليس سانت موريس = (Valais. St. Maurice). وقد قام محمد آغا أوغلو، بشكل علمى منظم، بدراسة شكل وطراز وموتيفات = عناصر هذا العمل، وقارنه بأعمال كثيرة، تشبهه شبها كبيرا، وترجع إلى الفن البيزنطي، وبعد المقارنة، والمقابلة بين هذه النماذج توصل إلى أن إبريق دير سانت موريس؛ يرجع إلى أواخر القرن العاشر الميلادى = الرابع الهجري، أو بداية القرن الحادى عشر الميلادى = الخامس الهجري، وأنه أثر بيزنطي^(١٨٧).

وكذلك فإن النماذج الأخرى المزينة بالمينا؛ كالأقراط، والباندانتييف = القلائد والميداليات، والموجودة ضمن مجموعات أوروبية، والتي أرجعت إلى إيران الساسانية، تشبه شبها كبيرا إبريق سانت موريس من ناحية الطراز والعناصر الزخرفية فمن المشكوك فيه أيضا أنها تحف ساسانية، وأن محمد آغا أوغلو على قناعة بأن نموذجين من أدوات الزينة هذه الموجودة فى متحف "Oxford Ashmolean" يرجعان إلى الآثار البيزنطية

(١٨٦) حول هذه النماذج انظر:

Survey, vol. VII, Pl. 247, Pl. 248 A - L.

(١٨٧) انظر: Ağaoğlu, M. "Is the Ewer of Saint Maurice d'Agaune a

Work of Sasanian

- Iran ?", Art Bulletin, XXVIII - 3, (1946). p. 160 - 170.

مثل إيريقي سانت موريس^(١٨٨).

كما أن نماذج أدوات الزينة الأخرى المزخرفة بالمينا، والمعروضة في متاحف اللوفر، وبرلين، والهارميتاج، والتي تشبه النماذج الموجودة في متحف أوكسفورد من ناحية الطرز، والعناصر الزخرفية^(١٨٩) من الممكن أن تكون آثارا بيزنطية. هذا، بالإضافة إلى أنه؛ حتى لو كانت هذه النماذج المزخرفة بالمينا، والموجودة في المجموعات الأوروبية، قد صنعت في إيران في العصر الساساني، فعدا هذه الآثار المعدودة والصغيرة، والتي تم اكتشافها في إيران، فلا يمكن أن تقف دليلا على أن اكتشاف الزخرفة بالمينا كان في إيران، وأن تطور هذا الفن كان في هذه المنطقة، وليست هناك أى نماذج أخرى مزينة بالمينا قد صنعت في إيران سواء فيما قبل الإسلام، أو في العهود الإسلامية في العصور الوسطى ...

إن أجمل النماذج المزخرفة بأسلوب المينا، وتقنياتها، في الشرق الأدنى، ترجع إلى ما بعد القرن السادس الميلادي، وخاصة فيما بين القرنين التاسع والثاني عشر الميلاديين = الثالث والسادس الهجريين، وقد ظهرت فيما بين الفنون البيزنطية^(١٩٠).

إن معظم القطع الدينية، التي يعتقد أنها قد صنعت في قسطنطينوبل = مدينة القسطنطينية، والتي يتضح من الكتابات التي عليها أنها ترجع إلى

(188) Ibid. p. 168 - 169. حول النماذج الموجودة في أوكسفورد، انظر: Survey, vol. VII. Pl. 248 A, B, D.

(189) Survey, vol. VII, Pl. 248 E, H, J, K, L. انظر:

(190) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 175; Idem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 466; Ross, M. C. op. cit., p. 165.

القرن التاسع والعاشر والحادي عشر الميلادية = الثالث، والرابع والخامس الهجرية مثل غلاف الإنجيل، وصندوق الروليك، والقدر، والقبا، والأيقونة، وإطار الأيقونة، والصليب - قد زخرفت جميعها بالمينا، ورصعت بالأحجار الملونة. وقد أضر قسم مهم من هذه الآثار، إلى الغرب على يد الصليبيين الذين نهبوا قسطنطينوبل فى سنة ١٢٠٤م = ٦٠١هـ عند عودتهم من الحرب الصليبية الرابعة. والآن فإن أجمل النماذج المزخرفة بأسلوب المينا، والتي ترجع إلى الفن البيزنطي، توجد فى خزائن كتدرائية لامبورج، وكنيسة سان ماركو بالبندقية، ومكتبة سيناء، والقاتيكان^(١٩١).

كما أن الزخرفة بأسلوب المينا التجزيعية ترى أيضا على الفنون المعدنية الإسلامية، إلا أن عدد النماذج الإسلامية المزينة بالمينا قليلة جدا. وعلى الرغم من أن كلمة مينه - مينا "Mine, Mina" كلمة إيرانية الأصل، فإنه لا توجد، أية نماذج معدنية، مزخرفة بالمينا، فيما بين التحف المعدنية الإسلامية، التي ترجع إلى العصور الوسطى، قد صنعت فى إيران. ووفقا لما ذهب إليه؛ محمد آغا أوغلى؛ فإن كلمة "مينا" تحمل معنى "السموى" فى اللغة الإيرانية القديمة، وأنها مشتقة من كلمة "mainyava" أو كلمة "Mainyu"^(١٩٢).

(١٩١) انظر: صورة، 93 - 86 p. Beckwith, J. The Art of Constantinople, London, 1961, 110 - 118; Mango, C. "Byzantium", Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 110 - 111; Rice, D. T. Art of the Byzantine Era, New York, 1963, p. 110 - 114, رسم 97 - 102; Survey, vol. VII, Pl. 248 N.

(١٩٢) Ağaoğlu, M. "The Origin of The Term Mina", op. cit., p. 241.

إن كلمة "مينا" "mina"، أو "مينو" "mino" قد استخدمت في الأدب الإيراني، في العصر الإسلامي كمقابل للكلمات؛ سماء، وزمرد، وأخضر، وزجاج أخضر أخضرى .. كل حسب موقعه.. (١٩٣).

إن أول سجل إسلامي متعلق بفن الزخرفة بالمينا، نجده عند البيروني^(٤*)؛ ولكنه لا يذكر أى شيء عن استخدام أسلوب المينا عند الإيرانيين^(١٩٤).

والدليل الآخر، الذى يدل على معرفة الإيرانيين لأسلوب المينا فى إيران فى العصور الوسطى، لا يدل دلالة قاطعة على استخدامهم لهذا الأسلوب، وهذا السجل يرجع إلى سنة ١٢٧٤م = ٦٧٣هـ؛ فى عمل مكتوب من قبل نصير الدين الطوسي^(٥*)، بأمر هولاكو فى هذا الكتاب يتحدث ناصر الدين عن فن الزخرفة بالمينا تحت عنوان "المينا" فيوضح أن المينا تصنع كالزجاج، وأنها متعددة الألوان، وأن المينا الخضراء تشبه الزمرد إلى حد كبير، وأن هذا الأسلوب من الزخرفة مستخدم أكثر فى سوريا، وفى المناطق الغربية^(١٩٥). ومما يفهم من هذا السجل أن تقنية المينا قد عرفت فى إيران خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى، السابع الهجرى. ولكنه لا يقدم أى دليل على تطبيق هذا الأسلوب الزخرفى من طرف أى صانع أو أوسطى إيراني.. وكما سبقت الإشارة، فإنه لا توجد أية قطع معدنية إيرانية

(193) Ibid., p. 243 - 251.

(194) ترجمتها بالألمانية.

Kahle, P. "Bergkristall, glass, und glass flüsse nach dem Steinbuch von el-Beruni", Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft, XC, (1936), p. 349.

(195) انظر:

Ağaoğlu, M. "The Origin of The Term Mina", op. cit., p. 251.

مزخرفة بالمينا، قد وصلت إلينا، فيما بين التحف المعدنية الإيرانية التي ترجع إلى العصور الوسطى، أو إلى القرن الثالث عشر الميلادي، أو إلى العصور الإسلامية التي تسبق هذا التاريخ.

إن أقدم النماذج الإسلامية المزخرفة بالمينا، قد وجدت في فسطاط مصر وهي عبارة عن مجوهرات فاطمية تؤرخ بمنتصف القرن الحادي عشر الميلادي، الخامس الهجري^(١٩٦) (سيتم التعريف بهذه القطع في القسم الخاص بالفنون المعدنية في العصر الفاطمي).

كما وجدت مجوهرات مزينة بالمينا تشبه إلى حد كبير نماذج الفسطاط، وقد تم اكتشافها في قرطبة "مدينة الزهراء" بإسبانيا. ولقد تم العثور على هذه النماذج مع مسكوكات إسلامية تعود إلى القرنين الحادي عشر، والثاني عشر الميلاديين أى الخامس والسادس الهجريين. وستكون عاملا مساعدا على تأريخ الأعمال المزخرفة بتقنية المينا سواء في الفسطاط أو في إسبانيا أيضا^(١٩٧).

وبالإضافة إلى مجوهرات مصر وإسبانيا، فإن النموذج الإسلامي الكبير الحجم الوحيد والذي تمت زخرفته بأسلوب المينا التجزيعية، هو عبارة عن

(١٩٦) انظر:

Bahgat, Bahgat, A. - Gabriel, A. Fouilles d'al Fostat, Paris, 1921, Pl. 30; Dimand, M. -Mc Allister, H. E. Near Eastern Jewelry, New York 1940, p. 3; Dimand, M. Handbook, p. 147 - 148, fig. 88; Hasan, Z. M. Kunüz al-Fâtîmiyyin, Cairo, 1937, p. 244 - 247; Migeon, G. "L'orfèvrerie et la Bijouterie", Manuel d'Art Musulman, (2 volüm), Vol. II, Paris, 1927, p. 21. fig. 222; Ross, M. C. op. cit., p. 165 - 166; Islamic Art in Egypt 969 - 1517. Kaihire, 1969 كاتالوج معرض , Cairo, 1969, Kat. no. 4; 6 - 9, Pl I.

(١٩٧) Hildburgh, W. L. Medieval Spanish Enamels, Oxford, 1936, p. 43; Ross, C. op. cit., p. 166 - 167.

طاس نحاسى موجود حاليا فى متحف إنسبورك فردينادوم " Innsbruck Ferdinandeum"، ومن كتابته يتضح أنه يرجع إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر أى السادس الهجري، وأنه قد صنع باسم أحد الملوك الأرثوقيين^{(١٩٨)(٦*)}. هذا العمل الفنى يحمل تأثيرات الفن البيزنطى، سواء من ناحية التقنية، أو من ناحية تصاويره أو مفاهيمه الدينية (راجع هذا الطاس ضمن قسم الفنون المعدنية لسلاچقة الأناضول).

التغليّف والتذهيب:

يمكن تغطية الأعمال الفنية النحاسية والبرونزية والفضية، وتغليّفها

(١٩٨) انظر:

Barrett, D. op. cit., p. 11; Berchem, M. - Strzygowski, J. Amida, Heidelberg, 1910, p. 120 - 125, 348 - 354, Pl. XXI; Buchtal, H. "A Note on Islamic Enameled Metalwork and it's Influence in the Latin West", Ars Islamica, vol. XI-XII, (1946), p. 196; Ettinghausen, R. "The Islamic Period", Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 164, 167 - 168; Glück, H. - Diez, E. Die Kunst des Islam, Berlin, 1925, p. 462 - 463, 590; Kühnel, E. "Metallarbeiten", Islamische Klein kunst, Braunschweig, 1963, p. 190 - 191, صورة p. 193, fig. 153; Ídem. "Die Metallarbeiten auf der Mohemmedanischen ausstellung in München 1910", Die Ausstellung von Meisterwerken Mohammedanischen Kunst in München 1910, (Ed. Sarre, F. - Martin, F. R.), vol. II, Münih, 1912, Taf. 159; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 20 - 21, fig. 223; Sceratto, U. op. cit., p. 19, صورة 36; Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe, (Ed. E. Combe - J. Sauvaget - G. Wiet), (16 vol.) Cairo, 1931 - 1956, vol. VIII, (1936), p. 236, no. 3122; "Metalwork", The Arts of Islam. Londra 1976 عام كاتالوج معرض المهرجان الإسلامى , London, 1976, Kat. no. 238.

بالذهب بتطبيق إما الأساليب الكيميائية وإما الطرق الميكانيكية. ويمكن تغطية التحفة كلها بالذهب أحيانا، أو أجزاء منها فقط فى أحيان أخرى^(١٩٩).

التذهيب بالطرق الميكانيكية:

يمكن تغطية العمل الفني، بالطرق الميكانيكية؛ إما بطرق ألواح ذهبية رقيقة جدا على سطحها حتى تلتصق، وإما بنثر مسحوق من ورق الذهب على السطح ولصقه بمادة لاصقة.

والثابت أن استخدام التذهيب بالطرق الميكانيكية قد عرف فى الشرق الأدنى، اعتبارا من الألف الثالث قبل الميلاد^(٢٠٠).

فطرق الذهب حتى تحويله إلى أوراق رقيقة تكنيك معروف منذ الأزمنة القديمة. فأوراق الذهب الرقيقة مثل الغشاء قد وجدت فى مقابر مصرية ترجع إلى سنة ٢٥٠٠ ق.م. وبين رسومات المقابر التى ترجع إلى الفترة نفسها تم تصوير كيفية طرق هذه الأوراق الذهبية^(٢٠١).

إن طرق التذهيب الميكانيكية المستخدمة فى زخرفة، وتزيين المعادن، فى كل مناطق الشرق الأدنى طوال العصر القديم، قد طبقت أيضا فى العصور الإسلامية؛ لأن الحصول على الأوراق الفضية، والذهبية الرقيقة كالغشاء هذه بطرق العصور القديمة، قد استمر أيضا حتى العصور الوسطى^(٢٠٢).

⁽¹⁹⁹⁾ Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 215 ve vol. II, p. 314; Tylecote, R. F. op. cit., p. 157.

⁽²⁰⁰⁾ Forbes, R. J. studies in Ancient Technology, vol VIII, p. 140.

⁽²⁰¹⁾ انظر:

Theobald, W. "Technik des Kunsthandicerks im zehnten Jahrhundert, Berlin, 1933, p. 180; Wulff, H. E. Op. cit., p. 40.

⁽²⁰²⁾ Theobald, W. op. cit., p. 23; Wulff, H. E. op. cit., p. 41.

إن الذهب الذى يطرق حتى يصير رقيقا كالأغشية، يجب أن يكون صافيا، وأن تكون درجة نقائه عالية جدا. فالذهب الذى سيصبح ورقا، بعد أن ينقى، ويصفى جيدا بطرق التنقية والتصفية المعتادة، يصب على قوالب مربعة ومسطحة، ثم يطرق الذهب بعد أن يبرد، إلى أن يصل إلى ورقة فى الرقة للدرجة التى يمكن أن يترك الأظفر عليه أثرا. ثم تقطع من هذه الطبقة قطعا مربعة أبعادها ٥سم، ثم توضع فيما بينها طبقات من الورق المربع أبعادها ٢ سم، ثم ترص ألواح الذهب هكذا فوق بعضها بعضا، وهكذا، حتى تتكون كومة منتظمة مكونة من ١٧٥ - ٢٠٠ ورقة، ثم يوضع فى كيس من ورق الرق = "پارشومان"، ثم يوضع هذا الكيس فوق كتلة من الرخام، أو سندان من الحديد. ثم يطرق فوقها بشاكوش مسطح، وتقله سبعة كيلو جرامات لمدة نصف ساعة، وعندما يظهر الذهب من الزاوية المفتوحة من الكيس؛ يفتح الكيس. ونرى أن الذهب المطروق قد وصل إلى حجم الورق الموجود فيما بينه. ثم تؤخذ كل طبقة من هذا الذهب الرقيق، ويقطع مرة أخرى إلى أربع قطع مربعة. وفى هذه المرة يوضع فيما بين الذهب، قطع مربعة من الأمعاء الدقيقة للعجول، أبعادها ١ سم، وترص مرة أخرى أوراق الذهب فوق بعضها بعضا، ويطرق عليها بشاكوش يزن أربعة كيلو جرامات؛ حتى تتساوى أطوالها بأطوال قطع الأمعاء. وتستمر عملية الطرق الثانية هذه لمدة ساعتين. وبعدها تكون الأوراق قد رقت تماما.. وللمرة الثالثة والأخيرة، تطوى هذه الأوراق إلى أربع طيات، ويوضع فيما بينها قطع من الأمعاء أيضا.. ثم يطرق عليها بشاكوش زنة ثلاثة كيلوجرامات، ولمدة أربع ساعات، وفى نهاية هذه العملية الطويلة، تكون أوراق الذهب قد وصلت إلى

درجة من الرقة، قد تصل إلى الشفافية. وتصبح أوراقه مربعة برقة غشاء البكارة، وأطوالها ١٠سم. ثم تصف بين صفحات كتاب، وتحفظ بهذا الشكل^(٢٠٣).

إن أوراق الفضة، والذهب المعدة بالأساليب المتبعة في العصور القديمة مازالت تستخدم في العصر الإسلامي في الزخرفة؛ سواء باتباع أساليب العصور القديمة؛ إما بأسلوب التذهيب الكيميائي أو الميكانيكي أو بطريقة التكفيت للآثار المعدنية. كما استفاد صناع المنياتور = المنمنمات، من أوراق الذهب والفضة في الفن الإسلامي.

التذهيب بالأساليب الكيميائية:

لقد أمكن تذهيب الآثار، والتحف المعدنية بتطبيق الأساليب الكيميائية ويطلق مصطلح التذهيب "بالديز" على أسلوب تغليف، أو ترصيع، أو تغطية عمل ما بالذهب باستخدام الحرارة، أو الملقمة أى بالفلز المخلوط بالزئبق. إن تقنية التذهيب؛ التي استحدثت بعد اكتشاف الزئبق، ترى لأول مرة فوق التحف المعدنية التي ترجع إلى العصر اليوناني والروماني. واعتباراً من العصر الروماني، فقد استخدم التذهيب للتحف المعدنية في كل مناطق الشرق الأدنى^(٢٠٤).

ولقد استخدم التذهيب كثيراً، في العصر الإسلامي، في زخرفة وتزيين التحف المعدنية؛ فقد ذهبت التحف النحاسية، والبرونزية، والفضية باستخدام كلتا الطريقتين منفصلتين.

(203) Wulff, H. E. op. cit., p. 40 - 41.

(204) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 215.

أولى هاتين الطريقتين، تتم بخلط مسحوق الذهب بالزئبق ويتم الحصول بذلك على الملقمة؛ ثم يفرد هذا المعجون الفلزي بقطعة من الفلين فوق سطح المعدن، ثم تدخل التحفة إلى الفرن، وفي درجة الحرارة العالية، يتبخّر الزئبق الموجود في المعجون، ويلصق الفلز جيدا بالحرارة بجسم التحفة التي يتم تذهيبها بهذا الشكل^(٢٠٥). ويمكن - بالطريقة نفسها - تفضيض أى تحف مصنوعة من معادن أخرى، وقد نفذ التفضيض، ويطبق على أسطح المرايا البرونزية المراد لها أن تكون أكثر لمعانا.

وهناك أسلوب آخر للتذهيب، اكتشف لأول مرة في الصين؛ وهو أن يترك تحفة البرونز أو النحاس في خل ساخن لمدة ما، ثم يمسح سطحها بالزئبق، ثم تلتصق أوراق الذهب على هذا السطح.. وما إن توضع التحفة في الفرن الساخن حتى يتبخّر الزئبق، ويلتصق الورق بالذهب جيدا بسطح العمل الفني.. وبهذا الأسلوب نحصل على تذهيب سليم، ومنظم ومستو جدا^(٢٠٦).

* * * * *

(205) Ibid., vol. II, p. 314; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 262.

(206) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 216.

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(3*) ١- خليط معدنى فاحم اللون تملأ به خطوط الرسوم المنقوشة على الصفائح المعدنية.

٢- فن زخرفة المعادن بهذه الطريقة.

(4*) البيروني (أبو الريحان) (نحو ٩٧٣ - ١٠٤٨ م = ٣٦٣ - ٤٤٠ هـ): مؤلف عربى من أصل فارسي. ولد بضاحية خوارزم. درس الرياضيات والفلك والطب والتقاويم والتاريخ والعلوم اليونانية والهندية. كانت بينه وبين ابن سينا علاقة وثيقة. من مؤلفاته "الأثار الباقية من القرون الخالية" و"القانون المسعودى فى الهيئة والنجوم" و"تاريخ الهند". انظر: المنجد فى اللغة والأعلام، ط ٢٢. دار المشرق - بيروت ١٩٧٣ م.

(5*) الطوسى نصير الدين محمد (١٢٠٠ - ١٢٧٣ م = ٥٩٧ - ٦٧٢ هـ): ولد فى طوس وتوفى فى بغداد. فلكى ورياضى أسس مرصدا فلكيا فى مراغة (أذربيجان). له مؤلفات فى الفلسفة والطب وعلم الهيئة منها "تجريد الكلام" و"شرح الإشارات" و"التذكرة" و"شكل القطاع". (انظر: المنجد فى اللغة والأعلام، "المترجم") له ما يزيد عن مائة كتاب ورسالة ومقالة فى العلوم المختلفة، وله كذلك عدة كتب باللغة الفارسية. وله اقتباسات كثيرة عن الفلاسفة اليونان. انظر: فرهنگ أدبيات فارسى درى. دكتر زهراى خانلرى، انتشارات بنياد فرهنگ ایران. ص ٥٠٧ - ٥٠٩ .

(6*) الأرتوقيون: سلالة تركمانية حكمت فى ديار بكر منذ نهاية القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى وحتى نهاية القرن ١٥ م = ٩ هـ. أسسها أرتق بن إكسب. اشتهر من بين أولاده إيلغازى وسكمان. اتخذت ذرية إيلغازى ماردين وميفارقين وحلب مقرا لها بينما اتخذت ذرية سكمان مقرها فى حصن كيفا وماردين. وقد حكمت الذريتان منفصلتين؛ انظر: المنجد فى اللغة والأعلام.

٣ - (تطور الفنون المعدنية الإسلامية حتى نهاية العصر السلجوقي مع نماذج من القطع المهاجرة إلى المتاحف والمجموعات الخاصة في الدول الأجنبية

الفنون المعدنية في العصر الإسلامي المبكر

العصر الأموي والعباسي:

يمكن تقسيم فترة تطور الفنون المعدنية منذ بداية ظهور الإسلام وحتى نهاية العصر السلجوقي، والتي تمتد إلى ستة قرون، إلى ثلاثة عصور رئيسية: العصر الإسلامي المبكر، والعصر الفاطمي، والعصر السلجوقي. ويمكن تقسيمها بشكل آخر، هو تطور فنون المعادن الإسلامية منذ البداية وحتى العصر السلجوقي في سوريا، وبلاد ما بين الرافدين، وإيران وبلاد ما وراء النهر.

إطلالة عامة على العصر الإسلامي المبكر:

العصر الإسلامي المبكر، هو تلك الفترة التي ظللنا فيها تحت تأثير الثقافات القديمة للأراضي المستولى عليها. وقد عبرت هذه الثقافات عن نفسها في فن المعادن، كما هو الحال تماماً في الفنون الإسلامية الأخرى. مع انتقال الخلافة الإسلامية إلى الأمويين سنة ٦٦١م = ٤١هـ انتقل

كذلك مركز الإمبراطورية من المدينة المنورة إلى الشام. وفي العصر الأموي (٦٦١ - ٧٤٩م = ٤١ - ١٣٢م) الذي يعتبر فترة البداية، عمل الصناع المصريون والسوريون والبيزنطيون جنبا إلى جنب مع الحرفيين المسلمين سواء في تشييد الأعمال المعمارية وزخرفتها أو في الفنون اليدوية الأخرى، ومن هنا فإننا نشعر بقوة ووضوح بالتأثيرات المسيحية الشرقية، في فنون هذا العصر، الذي عاش التراث العتيق الضارب في أعماق الزمن.

وعندما امتلك العباسيون زمام الحكم في سنة ٧٤٩م - ١٣٢هـ، جعلوا من بغداد عاصمتهم. ومنذ ذلك التاريخ، والتأثير الإيراني يلعب دورا مهما في تطور الثقافة والفن الإسلامي جنبا إلى جنب مع تأثيرات بلاد ما بين الرافدين.

لقد كان الساسانيون^(7*) هم الذين يسيطرون على مقاليد الحكم والإدارة في إيران وبلاد ما بين النهرين فيما بين ٢٢٤ و ٦٤٢م أى خلال تلك العصور التي سبقت الفتح الإسلامي. وبعد انهيار الإمبراطورية الساسانية، فإن بعض الأسر الإيرانية الصغيرة التي يسود حكمها على المناطق الجبلية في شمال إيران - وبالرغم من السيطرة الإسلامية - فإنها ظلت فترة طويلة تتابع حياتها مرتبطة بثقافتها، ومعتقداتها، وعاداتها وتقاليدها الساسانية القديمة .

وعلى المستوى نفسه، فإن المسلمين في البداية، ظلوا تحت تأثير ثقافة المناطق المفتوحة إلى حد كبير، وأصبح نمط الإدارة الساساني، نموذجا يحتذى من قبل الطبقة البيروقراطية العباسية، ولنظام الدولة. وأخذ الحكام والأمراء المسلمون بالكثير من عادات وتقاليدهم ملوك الساسان.

وعندما تقلصت الهيمنة السياسية للخليفة العباسي في بغداد، منذ أواسط القرن التاسع الميلادي، الثالث الهجري، بدأت الانسلاخات تطل برأسها داخل الإمبراطورية الإسلامية؛ وكانت أهم الدويلات شبه المستقلة، والتي انسلخت عن المركز دويلتا السامانيين (٨١٩ - ٩٩٩ م = ٢٠٣ - ٣٩٠ هـ)^(٨*) في شرق وشمال شرق إيران (خراسان)، وغرب تركستان (بلاد ما وراء النهر)، والبويهيون (٩٣٢ - ١٠٥٥ م = ٣٢٠ - ٤٤٧ هـ)^(٩*) في وسط وغرب إيران، وبلاد ما بين الرافدين (ميزوپوطاميه).

وخلال العصر الساماني، والبويهي أيضا، كانت العادات والتقاليد والموروثات القديمة مازالت تعيش في إيران، داخل النظام الفكري والاجتماعي المتوارث؛ ومازال العصر الساماني يذكر بمناقبه، وبطولاته، وانتصاراته، كعصر مشحون بتلك المفاخر؛ وما ملحمة الفردوسي الشعرية المسماة "الشاهنامه"^(١٠*)، والتي أبدعها في العصر الإسلامي الأول، كملحمة تقص حياة الملوك الساسانيين، وتفسح المجال واسعا أمام السلالة الساسانية، إلا خير معين على فهم هذا العصر، على الرغم مما فيها من مناقب وأساطير.

وما إن استتب الأمر للخلفاء العباسيين الذين يشعرون بغصة من السيطرة الإيرانية - في بلاد ما بين النهرين - أرض الجزيرة - وإيران، حتى بدأوا في استجلاب حراس لهم من أتراك طوران، وأفسحوا المجال للجند الأتراك لكي يحتلوا مراكز القيادة في الجيش العباسي. ومع توطن واستقرار أتراك أواسط آسيا في تكتلات كبيرة، بأراضي الشرق الأدنى، بدأت تأثيرات

هؤلاء الأتراك وعنعاتها أى موروثاتها الواضحة تطل برأسها فى الفنون الإسلامية، اعتباراً من القرن التاسع الميلادى / الثالث الهجرى. وكما سنرى، ففى العصر الإسلامى المبكر، الذى نعهه البداية، أو مرحلة البحث عن الذات، قد ظل الفنان المسلم تحت تأثير الثقافات المختلفة. ولكن مع مرور الزمن، فإن هذه الثقافات، والتأثيرات المتداخلة، انصهرت كلها فى البوتقة الإسلامية، وذابت فى البناء الاجتماعى الإسلامى، وما هى إلا بضعة قرون، حتى ترعرع فن وثقافة إسلامية واضحة المعالم، يحمل كل منهما الماهية الإسلامية الواضحة.

ولما كانت التحف المعدنية فى العصر الإسلامى الأول، ترجع فى أغلبها إلى مناطق وسط آسيا الغربى، تلك المناطق التى تعتبر إيرانية، أو ولايات إيرانية خارجية فإن بصمات التأثير الساسانى على الفن المعدنى، فى هذا العصر جلية واضحة.

إن الفنون المعدنية فى العصر الساسانى سواء فى إيران، أو فى مناطق شمال، أو شمال شرق إيران المرتبطة بالساسانيين من الناحية السياسية - التى يعيش فيها الكثير من العشائر التركية خوارزم، وصغديا والتركستان - كانت على درجة جيدة من الجودة والتنظيم. ففى هذه المناطق التى استوطنها الأتراك القادمون من الآلتاى الثرية بالمعدن، كانت طرز وأساليب فن المعادن المختلفة؛ كالزخرفة البارزة = الريپوزييه، والحفر، والنل أى زخرفة المعادن بالنل، والتذهيب، كلها معروفة بها، وكانت تطبق بمهارة وحرفية فائقة. هذه التقنيات ظهرت على التحف الذهبية والفضية والبرونزية.

وحتى بعد السيطرة الإسلامية أيضا، فقد ظل استخدام هذه المعادن وهذه الطرز الزخرفية مستمرا سواء في إيران أو صغديا والتركستان، فضلا عن أن الموضوعات والقيمات المستعملة في الزخرفة أو المستوحاة في الأشكال والفورم = القوالب، ظلت إلى حد كبير مرتبطة بالنموذج الأصلي للعصر الساساني ووفية له. ومن هنا فإن تحديد هوية التحف التي لا تحمل على كاهلها كتابات، في غاية الصعوبة؛ فهل هي ساسانية، أو إسلامية مبكرة..؟ زمنيا...؟ أما أنها إيرانية، أو صغدية، أو تركستانية مكانيا..؟ فالقطع بذلك صعب (٢٠٧).

ومع أن صغديا والتركستان اللتين تسكنهما قبائل وأسر تركية مختلفة، ظلت مرتبطة سياسيا بالامبراطورية الساسانية حتى القرن السابع الميلادي، الأول الهجري، فإن الحكم والقطع بمدى التأثير الذي ظل فوق هذه المناطق.. وهل هو تأثير ساساني أو تأثير آخر يعد أمرا صعبا، وإذا كان تأثيرا ساسانيا.. فالى أى مدى .. ؟ أو كان تأثيرا آخر.. فما هو الحد الذي وصل إليه.. ؟ إن البت في ذلك، صعب أيضا.. فصغديا والتركستان، منطقتان تعيش فيهما مجموعات عرقية مختلفة؛ تتكون في أغلبها من العشائر التركية، كما أنها مناطق التحكم في طرق التجارة - طريق الحرير - المتجهة من إيران إلى الصين والهند. ومن هذا المنطلق فإن هذه المنطقة

(207) Dimand, M. Handbook, p. 132; Grabar, O. "An Introduction to the Art of sasanian Silver", Sasanian Silver, Michigan, 1967, p. 30; Kühnel, E. "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1915", Kunst und Kunsthandwerk, Berlin, (1910), p. 505; Sceratto, U. op. cit., p. 16.

التي امتزج فيها الفكر البوذي، والمانوي، والمسيحي جنباً إلى جنب مع الفكر والفلسفة المحلية من ناحية، ومع بقايا وتأثيرات العصر الهلنستي المبكر من ناحية أخرى، تمتلك تكويناً، وبناءً ثقافياً متداخلاً، ومختلطاً ببعضه البعض إلى حد بعيد.

وخلال موجات الهجرة التي تمت خلال القرن الخامس. تدهورت إلى حد كبير المراكز الثقافية الصغدية والتركستانية أو لنقل تحطمت تماماً، وخاصة عند احتلال الهون البيض "Eftalit" ^(11*). وبالكاد، استطاعت هذه المناطق أن تلمم شتاتها مرة ثانية فيما بعد القرن السادس، وفي المرحلة التي بدأت الحيوية الفنية، تدب من جديد في المراكز الصغدية، والتركستانية كان يتصادف ذلك مع نهايات العصر الساساني، أو لنقل، بداية دخول الإمبراطورية الساسانية تحت مظلة الإسلام والمسلمين، وهي المرحلة التي نطلق عليها "عصر الإسلام المبكر" أو العصر الأول للإسلام.

وخلال السنوات الأخيرة، تم العثور على عدد كبير جداً من التحف الفضية في بلاد روسيا، وإيران، والهند؛ ويعود بعضها إلى بدايات العصور الوسطى، والبعض إلى إيران، وبعضها الآخر يرجع إلى المناطق الغربية لأواسط آسيا، هذه النماذج المشتتة، والموزعة، على متاحف العديد من الدول، والتي درست ونشرت من قبل مؤرخي الفن أمثال: ك. أردمان K. Erdmann، و ك. ترافر K. Trever و ج. أوربيل J. Orbell، و إ. سميرنوف I. Smirnov، و أو. دالتون O. Dalton؛ بعضها "ساساني"، والبعض "ساساني متأخر"، وبعضها الآخر يعود لما بعد الساساني، أو التي

تم تصنيفها تحت مسميات "شرقيات" "Oriental"^(٢٠٨). ولكن، المكتشفات الجديدة، الكثيرة، التي ظهرت في نهاية الحفريات، والدراسات التي تمت بعد سنة ١٩٤٠م = ١٣٥٩هـ، وضعت الأغلبية الكبيرة من التحف المعدنية التي كانت معروفة سابقا على أنها ساسانية" أو ساسانية متأخرة على رأس تصنيفات النماذج الإسلامية المبكرة^(٢٠٩).

وبعد الحرب العالمية الثانية عثر على مجموعة كثيرة من التحف الفضية الأخرى، والتي ترجع إلى العصور الوسطى المبكرة في غرب ووسط إيران. وفي شمال، وشمال شرق إيران (في خوارزم وخوراسان) وأواسط آسيا أيضا، تمت حفريات أثرية، كما تمت حفريات مشابهة في فوندوقستان "Fundukistan" وبنجيكنت "Pencikent" وتلال بالاليق "Balalik" وواراقشه "Varaksha" وفي أفراسياب، وخرج من هذه الحفريات رسوم على الجدران تعطي معلومات وافية عن فنون وثقافات عشائر آسيا الوسطى، والتي كانت تحكم هذه المناطق طوال القرن السادس والسابع والثامن والتاسع، أي الأول والثاني والثالث والرابع الهجرية، وبالنظر إلى أساليبها

(٢٠٨) انظر: الطبعة الأولى

Dalton, O. The Treasures of the Oxus, London, 1964, (1905) ; Erdmann, der Preussischen Kunstsammlungen, vol. LXXV, Berlin, (1936); Orbli, J. - Trever, K. Sasanian Metalwork, Leningrad, 1935; Orbli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork", Survey, vol. II, p. 716 - 770; Smirnov, I. Oriental Silver, St. Petersburg, 1909.

Dimand, M. "A Review of Sasanian and Islamic Metalwork : ⁽²⁰⁹⁾انظر : by J. Orbli in a survey of Persian Art", Arts Islamica, vol. VIII, (1941), p. 192 - 214; Grabar, O. Sasanian Silver, p. 81.

وموضوعاتها فإن بعض التفاصيل في الرسوم الجدارية المستخرجة من تلال بالاليق (ق ٦، ٧) ومن پنجيكنت (ق ٨٠٧) لتظهر تشابهاً وتقارباً كبيراً مع التحف الفضية نفسها التي وجدت في المنطقة نفسها. وهذه الاختلافات نفسها؛ أصبحت عاملاً مساعداً مهماً في فصل التحف المعدنية الساسانية عن تلك التي تعود إلى العصر الإسلامي الأول^(٢١٠). ولكن، وبنفس هذه الثقة، أيضاً، بدأ بعض الباحثين في تصنيف نماذج العصر الإسلامي الأول، والتي كانت تُعرف بأنها ساسانية، أو ساسانية متأخرة على أنها تخضع للمناطق الصغدية، أو الأوزبكية، أو الخوارزمية، أو المناطق الباقترية "Baktrian"^(٢١١).

كما سبق القول، فإن أراضي غرب أواسط آسيا منطقة تتحكم في طريق الحرير، ولذا فإنها منطقة اختلطت فيها ثقافات الهند والصين، بتأثيرات بقايا العصر الهلنستي من ناحية، والموروثات الحماسية الإيرانية مع معتقدات رحل أواسط آسيا من ناحية أخرى، كل هذه الثقافات انصهرت في بعضها بعضاً في هذه المنطقة. ولهذا السبب، فإن تصنيف هذه التحف التي ترجع إلى هذه المنطقة؛ وهل هي تحف صغدية، أو أوزبكية، أو خوارزمية أمر يصعب القطع به، فإنه لا يمكن تعريف منابع ثقافتها، أو العصر الذي ترجع إليه بشكل واضح.

(210) Grabar, O., op. cit., p. 26.

(211) انظر مثلاًها: Ş Marshak, B. I. Sogdiiskoe Serebro, Moscow, 1971; Pugachenkova, G. A. Rempel, L. I. Istoriia Iskusstv Uzbekistana, Moscow. 1965, fig. 120 - 134; Rice, Tamara Talbot. Ancient Arts of Central Asia, New York- 1965, p. 114 - 115, fig. 100 - 101.

وكما سبقت الإشارة كذلك؛ فإن المرحلة التي أظهرت فيها منطقة غرب
أواسط آسيا فعاليتها الأصلية في ميدان الفنون، هي تلك القرون التي
أعقبت القضاء على الإمبراطورية الساسانية على أيدي المسلمين. وحتى لو
كانت هذه المنطقة لم تستوعب الثقافة الإسلامية بالقدر الكافي خلال القرون؛
السابع، والثامن، والتاسع الميلادية أى الأول، والثاني، والثالث الهجرية، فإن
هذه المرحلة، تشمل بين طياتها الزمنية العصر الإسلامي الأول. ومن هذا
المنطلق فإن هذه الدراسة، ستحاول تصنيف الأعمال الفنية، التي ترجع إلى
ما بعد أواسط القرن السابع الميلادي، الأول الهجري، أى النماذج التي
ترجع إلى "العصر الإسلامي المبكر" مباشرة، حتى ولو كانت منبثقة عن
موروثات ما قبل الإسلام، في منطقة أواسط آسيا، أى المنطقة الإيرانية
الساسانية، والتي لن تعرف صراحة على أنها نماذج قد صنعت خلال الفترة
الإسلامية، والتي لم تقدم إلينا بشكل صريح وواضح على أنها تحف ترجع
إلى العصر الساساني المتأخر، أو ما بعد الساساني، أو إلى الفترة الصغدية
أو الخوارزمية، أو الباقثيرية.

إن التحف المعدنية الإسلامية المبكرة تظهر تشابها قريبا، مع تلك التحف
التي ترجع إلى العصر الساساني، ولكن عند دراستها بكل تفاصيلها،
وتفصيلاتها؛ تظهر بعض السمات والخصائص الإسلامية التي تفرقها عن
النماذج الساسانية وأن هذه الخصائص قد ظهرت منذ بداية العصر. ووفقا
لهذه الخصائص، يمكن أن ندرس التحف المعدنية الإسلامية المبكرة،
وتفحصها في خمس مجموعات منفصلة:

١ - المجموعة الأولى:

الأطباق والصواني والطاسات المصنوعة من الفضة
أو البرونز:

إن الأطباق، والصواني، والطاسات الإسلامية المبكرة، والتي صنع أغلبها من الفضة، وقسم منها من البرونز، فإنها؛ سواء من ناحية القوالب، أو الطرز، أو من ناحية موضوعات الزخرفة، وقيماتها تظهر تشابهات قريبة جدا مع نماذج العصر الساساني. ولكن تعرضت موضوعاتها، وطرزها، تلك المرتبطة بالتراث، والموروثات الساسانية إلى بعض التغيرات التي لم تمنع استمراريتها.

القوالب:

• إن الأطباق والصواني الإسلامية المبكرة، كانت جميعها - تقريبا - مستديرة الشكل كتلك التي ترجع إلى العصر الساساني. وقليل منها من الأطباق الفضية كان داخلها منخفضا بعض الشيء، والبعض الآخر كان مسطحا. قطرها ما بين ١٨ ← ٢٥ سم. وقاعدتها في الغالب منخفضة ودائرية. أما أقطار الصواني المصنوعة من البرونز فكانت تتراوح ما بين ٥٥ ← ٦٥ سنتيمترا. وهناك عدد من الصواني الفضية الثمانية الشكل، ترجع إلى العصر الإسلامي الأول، ولم ير مثيل لها، بين التحف الساسانية. أما طاسات العصر الإسلامي المبكر، والتي صنع أغلبها من الفضة، فقسم منها نصف دائري، والقسم الآخر طويل ورقيق كالقارب. أما تلك التي

تشبه القارب وذات القوائم المرتفعة من تلك الطاسات الطويلة الرقيقة، فقد شوهد ما يشبهها تماما بين مفردات اللوحات الجدارية المكتشفة في تلال بالاليق، وترجع إلى القرن السادس والسابع، وفي پنجيكنت وترجع إلى القرن السابع والثامن الميلادي / الأول والثاني الهجريين. وإن الطاسات ذات القوائم، وعلى هيئة قارب، تلفت الأنظار باستخدامها كأوان لاحتساء الخمر، في مشاهد الحياة اليومية، أو مشاهد الاحتفالات العبادية، التي رسمت فوق الجدران، ولما كانت معروفة على أنها آنية خاصة بالتركستان، فمن الواضح أنها كانت مستخدمة في هذه المنطقة، سواء في عصور ما قبل الإسلام، أو بعده. ولقد عثر على نوع مختلف من الطاسات الفضية ذات القوائم، والتي تشبه القارب، وكانت ذات شرائح متنوعة. وبالرغم من أن هذا النوع من الطاسات؛ لم يصادف ضمن اللوحات الجدارية في تلال بالاليق المؤرخة بالقرن السادس والسابع، فإن هذا النوع من الطاس، نصادفه بوضوح ضمن مفردات اللوحات الجدارية في پنجيكنت، المؤرخة بالقرن السابع، والثامن الميلاديين، الأول والثاني الهجريين. وهكذا يتضح أن الطاس المشتق، من الطاسات ذات القوائم، والتي تشبه القارب، قد طورت بعد الفتح الإسلامي كقالب إنائي⁽²¹²⁾.

⁽²¹²⁾ عن قوالب الأطباق والطاسات؛ انظر:

Grabar, O. Sasanian Silver, p. 40 - 42; Pugachenkomara Talbot. op.

cit., p. 104, صورة 87; p. 112, صورة 91; صورة 96.

الأساليب:

إن أساليب الصناعة والزخرفة، المستخدمة فى صناعة، ونقش الأطباق والصواني، والطاسات المعدنية الإسلامية المبكرة، تشبه إلى حد كبير نفس أساليب العصر الساسانى وتقنيته؛ فأعمال وتحف هذا العصر، أيضا، مثلها مثل الأطباق، والصواني، والطاس الساسانى؛ بعضها صنع بطريق الصهر، وبعضها بأسلوب الطرق. فقد أوضح غرابر "Grabar" أن الأطباق الساسانية المصنوعة طرقا، من ألواح فضية رقيقة جدا، كانت تغطى واجهاتها الخلفية بطبقة فضية ثانية. هذا النمط من التغليف، والتقوية، لم يصادف فى الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة. وإنما الأطباق والصواني التى ترجع إلى العهود الإسلامية الأولى سواء أكانت مصنوعة بأسلوب الصهر أم بتقنية الطرق، فإنها، كانت دائما قطعاً ثقيلة، ذات جدران سمكية.

ولما كان العصر الساسانى يستخدم أساليب الزخرفة كالتذهيب والنيلو والحفر، والنقر؛ أى الرسوم البارزة، ويطبقها على التحف المعدنية، فإن هذه الطرز والأساليب نفسها ظلت مستخدمة فى العصر الإسلامى الأول؛ مع بعض الفروق الطفيفة فى التطبيق والتنفيذ.

فقد استخدم العصر الساسانى الطرق العكسى أى من أسفل إلى أعلى فى الأطباق الفضية، بمعنى أنه استخدم النقش البارز Repoussé، وعلى ارتفاع ملحوظ، مما جعل النقش، أو الزخرفة تبدو وكأنها هياكل، أو تماثيل فوق التحفة. بل إن الفنان قد استخدم أسلوب النقش المعلق لكى يجعل الزخرفة أكثر ارتفاعا وبروزا. علاوة على ذلك؛ فإن الفنان لم يكتف بذلك، بل حفر فوقها تفاصيل زخرفية أخرى دقيقة، ثم ملأ ذلك الحفر بالنل أحيانا أخرى، شكل تضادا لونيا، بتذهيب الأرضية أو الموتيفات بالذهب. إن هذه

النقوش والزخارف المرتفعة البروز، والتي أخذت مكانها فوق أرضية سادة أى خالية أحيانا، وأحيانا أخرى غطت الطبق كله، جعلت الأطباق الساسانية؛ بالرغم من أنها ليست كبيرة الحجم، كبيرة التأثير، وتركت بصمات تذكارية واضحة.

أما الرسوم البارزة "الرولييف" التي تزين الصواني، والطاسات، والأطباق الإسلامية المبكرة، فلقد كانت أقل ارتفاعا بالقياس إلى الساسانية وأن النقوش كانت - بصفة عامة - على السطح مباشرة، بمعنى أن الصانع يقوم بعمل تجاوزيف على سطح التحفة، أو أنه ينقر قسما من المعدن ذاته حتى يصل إلى منتصف السمك محدثا الزخرفة التي يريدها.

وفى مقابل زخرفة التحف الإسلامية المبكرة بالحفر الغائر، أى جعل النقوش غائرة، وما حولها انتفاخات منخفضة إلى حد ما، فقد كانت القوننورات أى الأضلاع منقورة على شكل تجاوزيف عميقة وسميكة، ثم يتم توضيحها جيدا بملء داخلها بالنل. وفى العصر الإسلامى المبكر زادت التفصيلات المنفذة بأسلوب الحفر فوق هذه الانتفاخات؛ وتطور الأمر إلى أن اكتسبت الزخرفة المنفذة بهذا الشكل أهمية أكبر من البروز نفسه⁽²¹³⁾.

كما أننا نرى سطوح بعض الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة، والمزخرفة برسوم نافرة، أنها قد طبقت طراز "القطع المنحني" المستخدم فى زخرفة وتزيين التحف المعدنية والخشبية والعاجية، اعتبارا من العهد الإسكيتى فى فنون أواسط آسيا، والذي كان يعد طرازا فريدا. إن أسلوب

عن تقنيات فن المعدن فى العصر الساسانى والإسلامى المبكر؛ انظر: ⁽²¹³⁾

Dimand, M. Handbook, p. 132; Grabar O. Sasanian Silver, 40.

"القطع المنحني" الذي تم الوصول إليه، واستخدامه على السطوح المنحنية، في العصور الإسلامية المبكرة، نراه مجسداً، ومنتشراً في المناطق التي استقر بها الأتراك، الوافدون من أواسط آسيا في شكل مجموعات كبيرة، ومثاله النابض هو (سامراء)^(12*) والتي ازدهر فيها هذا الأسلوب في القرن التاسع الميلادي / الثالث الهجري وخاصة في أعمال الخشب والجص. ويعتقد أن التحف المعدنية التي طبقت هذه التقنية في العصر الإسلامي المبكر؛ صنعت في مناطق الإمبراطورية الإسلامية القريبة من أواسط آسيا والتي كان يعيش فيها الأتراك مثل خراسان وبلاد ما وراء النهر، أو أنها خرجت من تحت أيدي صناع من أواسط آسيا وقد استقر بهم المقام في غرب إيران وبلاد ما بين النهرين.

موضوعات الزخرفة وتيماتها:

إن أكثر الموتيقات والموضوعات التي تزين الأطباق والطاسات والصواني المنتجة في العصر الإسلامي الأول - شأنها شأن الأشكال والتقنيات - تعتمد اعتماداً كبيراً على العهد الساساني وما قبله. ولكن بعض الرموز الساسانية التي لم يدرك معناها الفنان أو الصانع المسلم لكثرة ما تعرضت له من تغييرات فقدت المعاني التي كانت تعبر عنها، وظلت مستخدمة من قبل الصانع المسلمين. وحتى إذا كانت هذه الموتيقات والموضوعات التي تزخرف تحف العصر الإسلامي الأول مرتبطة بالعصر الساساني وما قبله، فإن استخدامها في هذا العصر كان بمفهوم

جديد، أو كان هذا الاستخدام الزخرفي بهدف ديكورى فقط. فكل الموتيفات التى نراها فوق نماذج العصر الإسلامى المبكر؛ كانت منفذة بأسلوب أكثر إتقاناً بالقياس إلى الموتيفات الساسانية.

ونستطيع أن نقسم المشاهد المتعلقة بحياة القصور، والتى تزدان بها أطباق وصوانى وطاسات العصر الإسلامى الأول، والتى تشكل تكويناتها الزخرفية؛ إلى خمس مجموعات، وسوف ندرسها على هذا النسق^(٢١٤).

المشاهد المتعلقة بحياة القصر:

إن الأطباق والصوانى والطاسات المعدنية التى صنعت من أجل النبلاء والأعيان بشكل عام فى العصر الإسلامى المبكر؛ كانت كما هو الحال فى العصر الساسانى تعكس الذوق الأرسنقراطى^(٢١٥). ومن هذا المنطلق؛ فقد أفسحت المجال على مصراعيه، فى زخارفها لحياة القصور؛ كالعرش، ومشاهد الصيد، التى يقوم بها الملك، وكذلك مشاهد لهوه وتسليته.

مشاهد العرش الساسانى:

إن مشاهد العرش الرسمية التى تحتل مكانها فى زخارف الطاسات، والصوانى، والأطباق، الفضية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر؛ قد صورت الحاكم - كما هو الحال فى النماذج الساسانية - وقد جلس على كرسى الحكم، الذى اتخذت قوائمه أشكال أسد، أو غرфин، أو نسر، وقد أمسك الملك بيديه سيفاً كبيراً، مسنداً طرفه على الأرض.

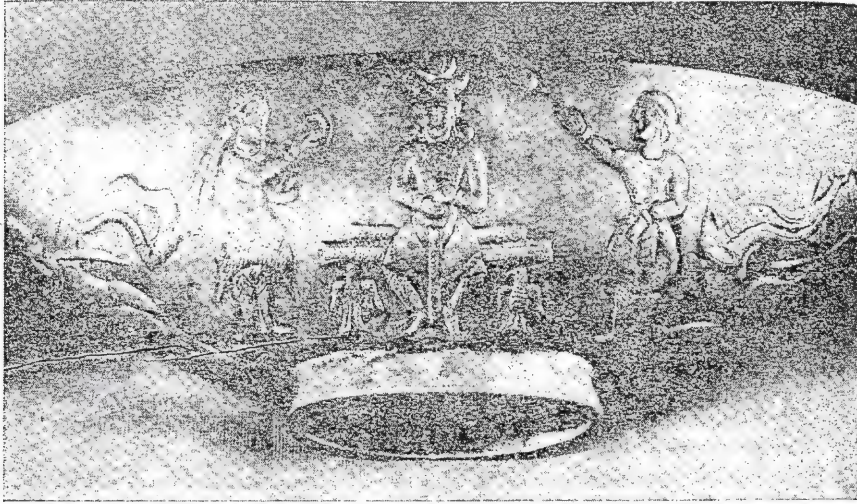
⁽²¹⁴⁾ عن الموتيفات والموضوعات التى تزخرف الأعمال المعدنية فى العصر

الإسلامى المبكر، انظر:

Ş Grabar, O. Sasanian Silver, p. 46 - 71; Orbeli, J. op. cit., p. 717 - 746.

⁽²¹⁵⁾ Orbeli, J. op. cit., p. 716.

(صورة ١)^(٢١٦). وبجوار الحاكم الذى يبدو فى زيه الرسمي، داخل هذه التشكيلة الجمالية، نرى شخوصا لحجابه، وقواده، أو جنوده المسلحين، وقد احتلت أماكنها. هذا، وبينما نرى على الأطباق الساسانية مناظر العرش وقد استخدمت وحدها، فإننا نرى على الأعمال الفنية من العصر الإسلامى المبكر، مشهد الملك وهو يصطاد، أو مناظر لهو ومرح الملك، أو كلاهما وقد اختلطا ببعضهما البعض.



صورة (١)

إن التكوين الزخرفى الموجود فوق الطبق الفضى الذى يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر، والموجود فى متحف الـ "هرميتاج" فى ليننجراد، هو تكوين عرش يختلف إلى حد ما عن مناظر العرش الساسانى

(216) Grabar, O. Sasanian Silver, صورة 16.

§ Ibid., عن نماذج العصر الساسانى التى استخدمت التكوينه نفسها: انظر: 12 صورة Survey, vol. VII, Pl. 203, Pl. 239 A.

الرسمية التقليدية. في هذا المشهد؛ يرى الحاكم، وقد جلس متربعا، على عادة رحل أواسط آسيا، وقد وضع على رأسه تاجا فخما ومزيناً على نمط التيجان الساسانية. هذا الحاكم الذي أسند يده اليسرى على كفله، قد أمسك بعصى الصولجان في يده اليمنى. وأمام كرسي العرش نرى أسدين رابضين، وعلى الجانبين؛ خادمان؛ قد مال أحدهما نحو الحاكم باحترام جم، وقد أمسك في يده زهرة يانعة، طويلة الساق، أما الثاني فقد أمسك بكأس في يده، وفي الأخرى إبريق. (صورة رقم ٢) ^(٢١٧).

إن شخوص الحاكم الجالس متربعا، لم تصادف على الأعمال الإيرانية في العصر الساساني. إنما يرى مشهد الحاكم الذي يسند إحدى يديه على كفله، ويمسك بيده الأخرى قدحا أو عصى، ضمن الزخارف الجصية المكتشفة على جدران پنجكنت "Pencikent" والمؤرخة بالقرن السابع والثامن الميلادي، الأول والثاني الهجري ^(٢١٨). وإن تكوينة العرش، الزخرفية، التي تزين سطح طبق الهرميتاج الفضي، لتحمل بصمات واضحة لتأثيرات أواسط آسيا.



صورة ٢

⁽²¹⁷⁾ Pugachenkova - Rempel. op. cit., صورة 134.

⁽²¹⁸⁾ انظر: Ibid., § صور 112 - 116; Rice, Tamara Talbor. op. cit., p. 108, fig. 91.

و104, fig. 87.

مشاهد الصيد الملكي:

الواضح أن مشاهد الصيد الملكية الموجودة فوق سطوح الأطباق الفضية، التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، قد استلهمها الفنان من مشاهد الصيد الملكي الموجودة على الأطباق الفضية الساسانية.

إن مشاهد الصيد الملكي قد تم التركيز عليها، كحدث مهم، في الأطباق الساسانية وتعتبر مشاهد مصارعة الأسود، في مشاهد الصيد، من المشاهد المحببة إلى نفس الفنان، في الفن الإيراني، على مر العصور، وكان الفنان ميالا لاستخدام هذا التكوين الزخرفي ليرمز بها إلى قوة الحاكم وسطوته⁽²¹⁹⁾.

ولقد كانت شخوص الحاكم - القناص التي تزخرف الأطباق الفضية، في العصر الإسلامي المبكر، ترى في أزيائها المزركشة، كما هو الحال في شخوص الحكام الذين يظهرون في النماذج الساسانية، وأحيانا ما نراه ملتحيا، وأحيانا أخرى نراه وقد صوره الفنان بدون لحية. وبصفة عامة؛ فإن الحاكم القناص نراه وقد وضع تاجا من النمط والطرز الساساني على رأسه، وقد أمسك في يده سلاحا؛ كسهم، أو سيف، أو مزراق أو ما شابه ذلك.

ولقد أمكن التعرف على بعض من شخصيات الحكام الذين اتخذوا أماكن على الأطباق الساسانية، استنادا إلى نمط وطرز التيجان التي يرتديها الملوك

(219) Ackerman, P. "Some Problems of Early Iconography", Survey, vol. II, p. 892.

الذين نشاهدهم على السكة الساسانية. ولكن؛ بعض الملوك المعروفين بتيجانهم الخاصة، لما كانوا يعيشون قبل تاريخ سك هذه العملة، جعل الاعتماد على شكل التاج وحده لتحديد تاريخ صناعة الأطباق الساسانية أمرا لا يعتد به وحده.

إننا نستطيع أن نرى فى رسوم الحكام على الأعمال الفنية، التى ترجع إلى العصور الإسلامية الأولى؛ أنهم كانوا يستخدمون التيجان الساسانية نفسها أحيانا، وأحيانا يغيرون فيها، وأحيانا أخرى يمزجون بين تاجين مختلفين فى الشكل والطرز. كما نصادف، أيضا، فى بعض النماذج، تيجانا جديدة لم تعرف ولم تشاهد على الآثار الساسانية. ولهذا السبب، فإن تيجان الحكام الذين نشاهدهم على الأطباق الإسلامية المبكرة، لا يمكن أن تساعد فى معرفة الحكام أو فى التأريخ لهذه القطع.

إننا نشاهد على الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة ثلاثة نماذج رئيسة لمشاهد الصيد، وهذه المشاهد معروفة، ومطروقة فيما قبل نماذج العصر الساساني.

النموذج الأول لتكوينة الصيد الزخرفية:

عبارة عن الحاكم وهو على صهوة جواده وقد صور أحيانا، وقد أدار رأسه إلى الخلف، وفى هذا المشهد، نرى هيكليين لحيوانين، أحدهما وقد انتصب واقفا على قدميه، والآخر وقد رقد على الأرض بين قدمي الفرس

(صورة ٣، ٤). فى مثل هذه التكوينات الزخرفية، يكون الصيد غالبا حيوانا مفترسا؛ كالأسد، أو الدب، أو الخنزير البري. ويصور الحاكم دائما وقد بدت على وجهه علامات الهدوء والسكينة. وبهذا الشكل، يوضح الفنان قوة، وقدرة، و سطوة الحاكم^(٢٢٠).

ومن مجموعة الأطباق هذه، التى يتضح أنها صنعت وفق نمط و طراز معين، يوجد طبق منها فى متحف الهرميتاج بمدينة ليننجراد (صورة ٣)، حيث توجد على ظهره كتابه بهلوية^(١٣*). وضمن كتابة الطبق المزخرفة



صورة ٣

⁽²²⁰⁾ انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, vol. VII, Pl. صورة S; Survey,

208 B, 217, 218, 231 A - B. عن نماذج العصر الساساني التى

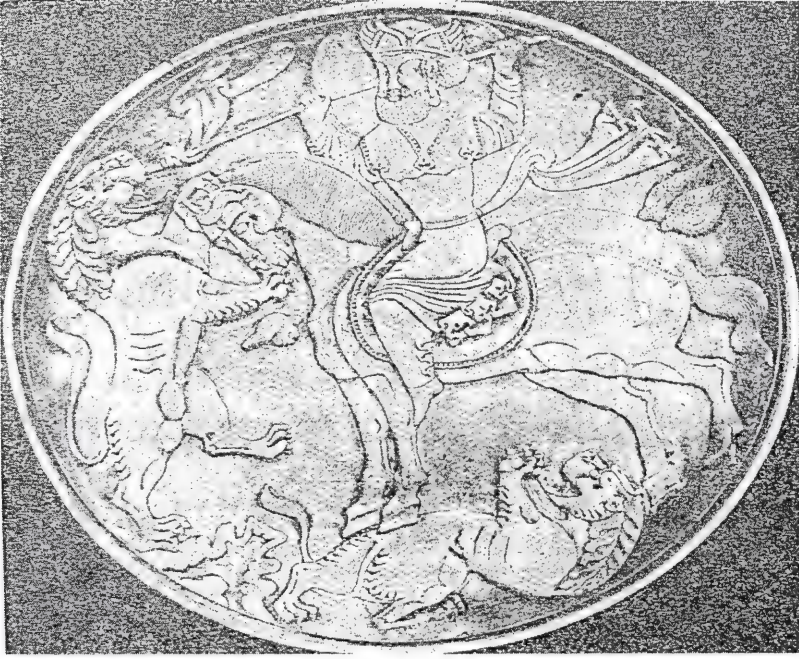
استخدمت نفس التكوينة؛ انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, صورة 1;

Survey, vol. VII, Pl. 206, 210, 211, 212.

بمشهد الصيد والقنص يذكر اسم "شاروين" "Šarvin" من سلالة موصموغان "Musmugan" والذي كان يسيطر على منطقة دمازند "Demavend" ويحكمها في أواسط القرن الثامن الميلادي الثاني للهجرة. وهكذا، انضح أن الطبق الذي سبق تقديمه من قبل أوربالي "Orbeli" على طبق ساساني، أنه يرجع إلى أواسط القرن الثامن الميلادي / الثاني الهجري، أي أنه نموذج يرجع إلى العصر الإسلامي المبكر⁽²²¹⁾. إن وجه الأسد، وذيله اللذين رسما بشكل تجريدي في صورة الأسد الموجودة فوق التحفة، والفراء الذي يجسد الخنزير البري الذي يتجول في المستنقع، ومنظر البحيرة الرمزي الذي تم التعبير عنها بخطوط هندسية، والتي يسبح فيها السمك، وبطة، كل هذه تعتبر من الخصائص والسمات الإسلامية المبكرة التي جعلت هذا الطبق يختلف عن الأعمال الساسانية. ففي هذا المشهد، يرتدى القناص غطاء للرأس بسيطاً وعادياً وذا حواف قصيرة كرحل أواسط آسيا، وهو فوق صهوة جواده، فضلاً عن وجود ركاب للسرّج، وهذا ما لم يصادف قط في الخيول التي على الأطباق الساسانية.. هذا كله يجعلنا نفكر في إمكانية قيام أحد صنّاع أواسط آسيا بزخرفة هذا الطبق. هذه التحفة، التي تعتبر نموذجاً نادراً فيما بين الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة حيث أمكن تأريخها

⁽²²¹⁾ انظر: Barrett, D. Islamic Metalwork in the British Museum, p. 5; Dimand, Mi Handbook, p. 132; Idem. "A Review of ...", op. cit., p. 197; Grabar, O. Sasanian Silver. p. 31 - 32; Herzfeld, E. "Postsasanidische Ischriften", Archaeologische Mitteilungen aus Iran, IV, (1932), p. 151-154; Orbeli, J. op. cit., vol. II, p. 724

VII, Pl. 217; Pugachenkova - Rempel. op. cit., صورة 124.



صورة ٤

"منتصف القرن الثامن = منتصف القرن الثاني للهجرة" تعتبر - فى الوقت نفسه - هى النموذج الإسلامى الوحيد المعروف حتى الآن والمطبق فى زخرفته أسلوب النقش المعلق.

هناك طبق فضى آخر، موجود فى متحف الهرميتاج أيضا، مزخرف بمشهد صيد مشابه (صورة ٤) يخلو من الكتابة، ولكن استخدام هذا العمل أيضا للنقش الغائر، وإبرازه للقوننورات = الأضلاع بالخطوط العميقة، يبين أن الأعمال الإسلامية المبكرة قد أعطت أهمية أكبر لزخرفة الحفر أكثر من زخرفة النقش البارز. إن منظر الجبل الذى يرمز إلى تأثير الشرق الأقصى، وعضلات الأسود البارزة، والموتيفات الدوارة التى تأخذ مكانها فى مقدمة الأكتاف، كلها عناصر تحمل التأثير القوى لمنطقة أواسط آسيا. هذه التحفة

المؤرخة بالقرن التاسع، أو العاشر الميلادي / الثالث أو الرابع الهجري، لا بد أنها ترجع إلى منطقة قريبة من أواسط آسيا، وأغلب الظن أن تكون قد صنعت في إحدى ورش خراسان، أو ما وراء النهر.

تكوينة الصيد الثانية المرتبطة بأسلوب ما قبل العصر الساساني، فنرى الحاكم القناص وجها لوجه مع الفريسة، وقد وقفا أمام بعضهما (صورة رقم ٥) ^(٢٢٢). هذه التكوينة الزخرفية التي تذكر بمشاهد الصيد الآخميني المنفذة بطراز النقش البارز، قد استخدمت بشكل نادر خلال العصر الإسلامي المبكر. أما في التكوينة الزخرفية الثالثة؛ التي تزين أطباق العصر الإسلامي المبكر، نرى فيها الحاكم وهو على صهوة جواده المنطلق، وهو يطارد أكثر من فريستين في وقت واحد. الصورة تبين الفرس وهو على قوائمه الخلفية، الفارس في حالة انقضاض، الفريسة في حالة يرثى لها (صورة ٦) ^(٢٢٣). شخص الحاكم في هذه التكوينات - بالقياس إلى غيرها - أقل حجما، مما أفسح له المجال لكي يتحرك بسهولة، ويسر بين هذا العدد من الفرائس.

إن المدقق في الأطباق المزخرفة، بهذه التكوينة الزخرفية الثالثة، والتي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، يجذب انتباهه بعض الاختلافات الإيكونوغرافية التي تجعلها تختلف عن النماذج الساسانية المحاكاة؛ ففي

⁽²²²⁾ انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 48, صورة 9.

عن النماذج الساسانية المزخرفة بالتكوينة نفسها؛ انظر: Ibid., صورة 10; Survey, vol. VII, Pl. 205.

⁽²²³⁾ انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, ص 48 - 51, صورة 4; Survey, vol. VII, Pl. 229 A - B.

انظر عن النماذج الساسانية المستخدمة التكوينة نفسها: Grabar, O. Sasanian

Silver, صور 2 - 3, 5, 7; Survey, vol. VII, Pl. 209, 213 - 214.

بعض التكوينات الإسلامية نرى الحيوانات المفترسة، مع الحيوانات الأليفة، وقد استخدمها الفنان معاً، أو أن أحد الحيوانات قد استخدم كإطار ونراه وقد قطع من منتصفه. وفي نماذج أخرى نرى الحاكم، وقد جلس فوق رأسه تماماً، ملك مجنح، وقد أمسك في يده باقة من الورد، أو أن الحاكم وقد ركب جملاً بدل من الفرس^(٢٢٤). ومن المعروف أن الحاكم الذي يركب



صورة ٥

(224) Bak: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 50 - 51.

الجمال بدلا من الفرس، هو رمز للملك الساساني بهرام گور^(١٤*) الذي تربى في جزيرة العرب^(٢٢٥). وإننا نصادف بكثرة التكوينات الزخرفية المتعلقة ببهرام گور فوق التحف المعدنية المتعلقة بالعصر الإسلامي؛ فوق الطبق الفضي الموجود في متحف الهرميتاج، والذي يرجع إلى العصر الإسلامي المبكر، يرى بهرام گور ومحبوبته آزاده وقد ركبا جملا. (صورة ٧). ودائما ما نصادف بهرام گور - وخاصة في المناظر التي تجمع بينه وبين محبوبته آزاده - وقد ركب الجمال بدلا من الفرس.

وطبقا لمنقبة إيرانية قديمة تحكى في شاهنامه الفردوسي؛ التي كتبت في أواخر العصر الإسلامي المبكر (فيما بين ١٠٠٠ - ١٠١٠م) (٤٠٠ - ٤١٠هـ) فإن بهرام گور يصطحب محبوبته آزاده ذات يوم للصيد، كانت آزاده تجلس خلف بهرام گور على ظهر الجمال بينما دقت طبول الحرب^(١٥*)، ولما وصلا إلى الغابة أراد بهرام گور أن يظهر مهارته في



صورة ٦

(225) Ackerman, P. op. cit., p. 890.

التصويب، أمام محبوبته؛ فيصيب غزالا، كان يهرب مسرعا من بين قرنيه. ولكن آزاده بدلا من أن تعجب بمهارة محبوبها، فإنها تتهمه بقسوة القلب، فيغضب الحاكم من تصرف آزاده هذا، ويلقى بها من على ظهر الجمل، ويجعل الجمل يدوسها حتى تفارق الحياة^(16*).

إن الطبق الفضي الموجود في الهرميتاج، والمزخرف بمشهد صيد مستوحى من منقبة إيرانية قديمة، إذا ما وضعنا خصوصيات الأسلوب وخصائصه أمام ناظرينا، ودرسناها بعمق، لاتضح أنه يعود إلى القرن التاسع الميلادي / الثالث الهجري، بمعنى أنه يرجع إلى تاريخ أسبق وأقدم من التاريخ الذي كتب الفردوسي فيه شاهنامته⁽²²⁶⁾.



صورة ٧

⁽²²⁶⁾ Bak: Ibid., p. 890; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 725 - 726 و vol. VII, Pl. 229 A.

إن الغالبية العظمى من مشاهد "الصيد الملكي" التي عرضناها، والتي تعتمد على نماذج ما قبل العصر الساساني، والتي نشاهدها فوق أطباق فضية ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، نصادفها على أعمال معدنية، وعلى سيراميك، ومنمنمات "ملياتور" ترجع إلى عصور تالية. إن تكوينة الصيد الإيرانية، التي تحمل قوة تاريخية، من المحتمل أنها قد استخدمت كتكوينات متعلقة بالعبادة في بدايات العصر الساساني، ولكن في نهايات العصر الساساني فقدت هذه التكوينات مفهومها الديني، وظلت مستخدمة كرمز لقوة الملك وسطوته، بعد أن تحولت، وأصبحت ذات مستويات معينة من الطرز والقوالب.

إن موضوع الصيد المستخدم على الأطباق الفضية التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، قد فقد مفهومه الديني تماما، وإن استخدام هذه التكوينة الزخرفية كان لمجرد الرمز والإشارة إلى قوة الملك وسطوته، أو أنها قد استخدمت بغرض التذكير بحكاية "بهرام گور وآزاده" التي كانت تنال إعجاب المشاهد لها كتكوينة زخرفية فوق الأطباق الفضية. وأنها كانت تستخدم لهذا الغرض فقط ولم يعد لها أي مدلول ديني أو متعلق بالعبادة.

مشاهد اللهو الملكي:

إن نقوش الأطباق والطاسات الفضية التي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر كثيرا ما تحتوي على مشاهد لهو ملكي كحفلات الرقص والموسيقى والشراب وكانت شخوص الحاكم في مشاهد اللهو هذه تختلف تماما عن الوضع الجدي الذي تتسم به شخصيات الحكام في نماذج ما قبل العصر الساساني (انظر صورة رقم ١) فنحن نراه في هذه المشاهد، وقد صور جالسا متربعا، على غرار البدو الرحل في أواسط آسيا، أو وهو جالس على عرشه المنق بالوسائد،

وقد مد إحدى رجليه مسترخيا، دون تكلف. كما نراه دائما، وقد ارتدى ملابس واسعة، فضفاضة، وأمسك في يده بكأس الشراب (صورة ٨، ٩).



صورة ٨

وكثيرا ما نصادف أيضا على التحف المزخرفة بموضوعات التسلية الملكية كرسى العرش وقد صنع على شاكلة أقدام أسد، أو غرفين، وبخاصة فى مناظر العرش الرسمية؛ ولكننا نجد فى النماذج التى تمثل مشاهد اللهو، وكما هو الحال دائما فى مناظر العرش الرسمية؛ أن الفنان المبدع لم يستخدم دائما تكوينات متناظرة، أو متشابهة على طول الخط. وتحتو مناظر اللهو والتسلية الملكية على شخوص أخرى عدا شخصية الحاكم؛ مثل الخدم، والحراس، و تحتوى أحيانا على موسيقيين وراقصات^(٢٢٧).

⁽²²⁷⁾ انظر: عن آثار فجر الإسلام المزخرفة بمناظر تسلية ملكية

14 - 15; Survey, vol. صور Grabar, O. Sasanian silver, p. 58 - 59,

VII, Pl. 208 A, 230 A - B.

إن كراسى العرش التى على هيئة أسد، والتى نراها فى مشاهد اللهب، كما هو الحال فى الطبق الفضى (صورة ٨) الموجود فى متحف الهرميتاج، فإن الأسود التى تأخذ مكانها بجوار العرش مباشرة، فإن، ب. أكرمان "P. Ackerman" يربط بينهما، وبين بهرام گور وشخصيته التى ترمز إلى الشمس،^(٢٢٨). فحسب ما يذهب إليه أكرمان؛ فكما أن بهرام گور يعرف بالجمال، أو العرش الأسدي، فإن الحاكم، يعرف أيضا، بالملك المجنح الذى حوم حول رأس الحاكم. ولكن وفقا لما يذهب إليه المؤلف، فإنه من الصعب؛ تحديد الهدف الذى رامه الفنان عند استخدامه لهذه الشخص، أو اكتشاف الرمز الذى أراد أن يرمز إليه بهذه المخلوقات المجنحة فى العصور الإسلامية. وأما استخدام تكوينة العرش الذى على شاكلة الأسد، فإن الفنان أراد بها أن يرمز إلى قوة الحاكم وسطوته، وأن القصد من هذه المخلوقات هو حماية العرش، أكثر من رمزها إلى بهرام گور وشخصيته التى ترمز إلى الشمس فى الأساطير الإيرانية.

وهناك فى متحف الهرميتاج؛ طبق فضى آخر، يعود إلى العصر الإسلامى المبكر، (صورة رقم ٩)، نرى فى تكوينته الزخرفية الحاكم؛ وقد صور وأمامه الجوارى، والموسيقون، وهم يعزفون على معازفهم، وهو يلهو ويشرب بينهم وعلى مقربة من رأسه نرى ملاكا مجنحا، وهو يحوم

⁽²²⁸⁾ انظر: Ackerman, P. op. cit., p. 200; Orbeli J. op. cit., Survey, vol.

vol. VII, Pl. 208 A; Otto - Dorn, K. II, p. 731 "كاسة فضية سلجوقية"،

مجلة الوقف. vol. III, (1956), p. 85 - 91، يتأريخه فى " K. Otto - Dorn "

(هذا الطبق الذى يرجع إلى فجر الإسلام ، قد قام

نهايات القرن الحادى عشر (العصر السلجوقي) ولكننا لا نميل إلى هذا التأريخ)

حوله^(٢٢٩). وحتى إذا كانت شخصية هذا الحاكم، وكيونته غير معروفة بشكل قاطع، إلا أن هذه التحفة الفنية تحمل أهمية كبيرة، فهي تقدم معلومات جمة عن عادات القصر الحاكم، في العصور الإسلامية الأولى، وملابس أهل القصر، وخطوط ورسوم الأقمشة آنذاك وآلات العزف والطرب، وأشكال الأباريق والأقداح خلال تلك الحقبة.



صورة ٩

وعلى طبق فضي آخر، منقوش بأسلوب الحفر، وموجود في "معروض بالتييمور والترس للفنون" "صورة ١٠"^(٢٣٠) تحتل صورة الحاكم، وقد جلست امرأة في مواجهته، وكل منهما على كرسي عرش مفروش بالوسائد، ويقدمان

^(٢٢٩) انظر: Survey, vol. VII, Pl. 230 B.

^(٢٣٠) كعمل متعلق بتاريخ هذه التحفة، انظر: Dimand, M. "A Review of...", op.

cit., p. 195; Ettinghausen, R. "Sasanian and Islamic Metalwork in Baltimore", Apollo, vol. LXXXIV, (1966), p. 465; Grabar, O.

13; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol II, صورة Sasanian Silver, p. 57,

vol. VII, Pl. 230 A. p. 730 - 731

الهدايا لبعضهما البعض.. يذكر أوربلى "Orbeli" أن شخص المرأة التي ترتدى على رأسها تاجا على هيئته قرنا حيوان، ومحلى بحبات الرمان، هي من محبوبات بهرام گور، والتي حكى قصتها الفردوسى فى شاهنامته، ومن المحتمل أن تكون شابنود ابنة حاكم الهند، أو ربما تكون هذه الشخصية تجسيدا لـ (آناهيتا) "Anahita"^(17*) إلهة البركة والنماء فى العصر الساسانى حسب ما ذهب إليه المؤلف نفسه. أما إيتنجهاوزن "Ettinghausen" فيوضح أن هذا الأثر المزخرف بتكوينه زخرفية غير مفهوم مغزاها الرمزي، بشكل قاطع، ربما يكون قد صنع كتذكّار لحفل عرس ملكي. هذه التكوينه الزخرفية الموجودة فوق طبق فضى يرجعه بعض الباحثين إلى نهاية العصر الساساني، ويرجعه بعضهم إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر، هل هي مرتبطة بمشاهد لهو ملكي، أو أنها عبارة عن مشهد متعلق بعبادة أو مراسم دينية.. ؟ هذا ما لا يمكن القطع به حتى الآن.

ومما يلفت النظر؛ أن كل النماذج الإبداعية المزخرفة بمشاهد اللهو قد شغلت بأسلوب النقوش المعلقة المنخفضة، أو بأسلوب الحفر فقط. وعدم



صورة ١٠

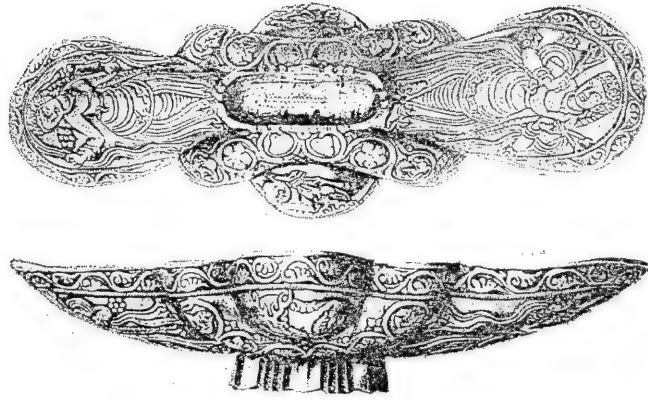
وجود نماذج مزخرفة بتكوينات اللهو الملكي الزخرفية، والتي تحمل مميزات هذا الأسلوب وخصائصه أو تعود إلى إيران الساسانية، فيه إشارة إلى أن هذه الأعمال التي تحمل هذا الموضوع، قد صنعت في العصر الإسلامي المبكر. إن كل الاختلافات الأيقونية، والفوارق الأسلوبية - مثل الوضع الذي يصور الحاكم، وقد أمسك في يده قدح الشراب كما هو الحال في مشاهد التصوير الجصي على جدران پنجكنت والتي تصور نبلاءها وأعيانها وقد أمسكوا بأقداحهم، أو وهم جلوس، والحاكم متربعا على عرشه - في الأعمال الفنية المزخرفة بموضوعات اللهو والمرح الملكي، في العصور الإسلامية الأولى، تجعلنا نفكر في إمكانية أنها قد صنعت في المناطق القريبة من أواسط آسيا.

الشخوص النسائية:

هناك طاسات وأطباق فضية ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، نقشت أسطحها بشخوص وهياكل نسائية (صورة 11-a-b)⁽²³¹⁾. إن الأعمال الفنية المزينة بشخوص نسائية ما مثلها مثل تلك الأعمال الفنية المزخرفة بمشاهد الصيد، والعرش الملكي، معروفة منذ العصر ما قبل الساساني.

⁽²³¹⁾ عن الطاسات والأطباق المزخرفة بشخوص نسائية؛ انظر:

Grabar, O. Sasanian silver, p. 60 - 67, صور 14, 16, 17, 20, 23;
orbéli, J. op. cit., survey, vol. II, p. 117 و vol. VII, Pl. 221 A - B.



صورة a١١ ، b١١

إن الطاسات التي على هيئة نصف دائرة، والموجودة في متحف طهران، والتي تعد من الأعمال الفنية الإسلامية المزخرفة بشخص نسائية، أمكن تأريخها وإرجاعها إلى القرن الثامن الميلادي/ الثاني الهجري، اعتماداً على خصائص الكتابات الموجودة عليها. ولما كانت الشخص والهيكل النسائية قد شوهدت أيضاً، فوق الطاسات التي على شاكلة قارب، وذات قوائم طويلة ودقيقة، والتي ترجع إلى التركستان خلال القرنين السابع والثامن الميلاديين أى الأول والثاني الهجريين، تجعلنا نخمن أن النماذج الإسلامية المزخرفة بمثل هذه الشخص والهيكل، ترجع إلى القرون التي أعقبت انهيار الإمبراطورية الساسانية مباشرة.

إن الشخصيات النسائية التي تحتل مكاناً بارزاً، فوق سطوح الطاسات والأطباق الفضية التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، نراها وقد ارتدت ملابس شفافة، وقد التصقت بأجسادهن جيداً، ويحملن على أكتافهن، أو أذرعهن شيلاناً رقيقة طويلة. هذه الهياكل التي تعكس تأثير الفن الهندي، ترى أحياناً وقد صورت نصف عارية. هذه الهياكل النسائية؛ التي رسمت أقدامها من الجانب، ومن خصرها إلى أعلى حتى الجبهة، والتي مالت

برأسها، قليلا إلى الجانب، قد أسدلت صفائر شعرها على أكتافها، وقد وضعن على رءوسهن تاجا أحيانا، أو دبوسا كبيرا، ومزركشا في أحيان أخرى. كما أن هذه الشخص النسائية كن يمسكن في أيديهن بعض الأشياء التي تحمل معاني رمزية كالمشربية، أو الإبريق، أو طبق الفاكهة، أو طائر، أو صندوق، أو زهرة ذات غصن طويل، أو كلب، أو باقة زهر، وما شابه ذلك. أما الشخصيات النسائية، نصف العارية، فقد كانت تشاهد، أحيانا، كميدالية، أو تقف وحدها، داخل ديكور معماري. وفي أحيان أخرى، تدمج مع موضوعات متنوعة لخلق تكوينة زخرفية متكاملة، كما هو الحال في مناظر العرش ومشاهده (انظر صورة رقم ١).

ثمة افتراضات متعددة حول الشخص النسائية التي تحتل مكانا فوق الأعمال الفنية التي ترجع إلى العصر الساساني، أو إلى العصر الإسلامي المبكر؛ فبعض الباحثين يرجعها إلى أعمال عبادية ووقدسية، وبعضها الآخر ي طرحها على أنها تمثل مشاهد، ومظاهر، للهو والتسلية الملكية^(٢٣٢). ومن المعتقد أن هذه الشخصيات التي تحمل أشياء لها معان رمزية؛ كتلك التي تمسك في يدها رمانا، أو كلبا، أو طرة مزدانة، إنها تمثل الإلهة آناهيتا في العصر الساساني، أو أنهن يمثلن نساء المعبد. فمن المسلم به طبقا للمعتقدات الزرادشتية، أنه خلال مراسم التخلص من الشرور والمساوئ لأبد من وجود كلب خلال هذه المراسم، وعلى النسوة اللاتي يردن التطهر من هذه المساوئ أن يلمسن هذا الكلب بأيديهن اليسرى^(٢٣٣). إن الشخصيات النسائية التي تأخذ مكانها فوق الأعمال الفنية المعدنية التي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر؛

⁽²³²⁾ عن وجهات نظر مختلفة تتعلق بالشخص النسائية؛ انظر:

Grabar, O. Sasanian Silver, p. 60 - 61, حاشية. 91 - 94

⁽²³³⁾ Duchesne - Guillemin, J. Symbols and Values in Zoroastrianism, New York, 1966, p. 58.

ترى أحيانا وفي صحبتها كلب، ولكنها رسمت في هذه المشاهد؛ وهي تمد، أو تقدم شيئا لكلبها، بيدها اليمنى بدلا من اليد اليسرى.. ومن المحتمل أن مثل هذا التناقض والتضارب، أو لنقل هذا الاختلاف، قد أحدث خصبيا لكي يفسر بعيدا عن هذه العبادة، أو المعتقد غير المعروف كثيرا، أو كنتيجة للرغبة في البعد عن هذه المعتقدات القديمة.

فمن الواضح أن الشخصيات النسوية التي تحمل مفاهيم تتعلق بالعبادة أو المعتقدات، والتي كانت تظهر على الأعمال الفنية في العصر الساساني، ظلت مستخدمة على آثار العصور الإسلامية الأولى، ولكن بعد أن تخلصت من مفاهيمها العقائدية. وكون بعض النسوة قد رسمن، وهن شبه عاريات؛ لم يكن ذلك يحمل أى معنى ديني في العصر الإسلامي، أما الهياكل النسائية التي كانت تبدو على طاسات الشراب بصفة خاصة، والتي كانت تشاهد على مثل هذه الأعمال الفنية بكثرة، فقد كانت تتعلق بمشاهد اللهو والمرح والتسلية الملكية فقط، ولم يكن لها أى رمز قدسى على الإطلاق. أما النسوة اللاتي كن يرتدين الملابس المغلقة، والتي تصادف فوق الآثار المعدنية، التي تنسب إلى خراسان وتركستان الغربية أكثر من غيرها من المناطق، فإن هناك نسوة يشبهنهن، ونصادفهن أيضا فيما بين الرسوم الجدارية على قصر جاوزاگ الخاقاني للخليفة العباسي المعتصم (٨٣٣ - ٨٤١ م = ٢١٨ - ٢٢٧ هـ) والذي بناه في سامراء^(٢٣٤). فمن المعروف عن هذا العصر أن آلاف

⁽²³⁴⁾ انظر: "Esin, E. صور جدران جوزق الخاقاني في سامراء أثر للأعجام الترك " تاريخ الفن 309 - 314, (1972-73), Yillıgı, V, و Levha, p. 328 - 329, VI C; Grube, E. J. The World of Islam, London 1966, p. 19, 4; Herzfeld, E. - Sarre, F. Die Ausgrabungen von Samarra. Die Malereien von Samarra, Band III, Berlin 1927, Pl. 11; Rice, D. T. Islamic Art, New York 1965, p. 32, fig. 23.

العائلات من الجند، ومن الحرفيين والفنيين، والفنانين الذين هم من أصل تركي، ووفدوا من صغديا، وبلاد ما وراء النهر قد عاشوا في سامراء، وتوطنوها، وإن التشابه الموجود فيما بين الشخصيات النسائية الموجودة على القطع المعدنية، التي ترجع إلى مناطق الإمبراطورية الإسلامية، الغربية من أواسط آسيا. وتلك التي توجد بين زخارف جدران القصر الموجود في سامراء، لا يمكن أن يكون قد حدث مصادفة.. أو مجرد توارد للخواطر.

كما توجد أيضا مجموعة صغيرة من الأطباق الفضية، التي تعود إلى بدايات العصر الإسلامي المبكر، وقد زخرفت أيضا برسوم شخصيات نسائية، ولكن النساء فيها قد رسمن بشكل مختلف تماما عن تلك التي تظهرن شبه عاريات؛ ففي زخرفة طبق موجود في متحف الهرميتاج، نرى شخصية نسائية، وقد ارتدت ملابس كاملة، تعزف على الناي، وهي جالسة على صهوة حيوان أسطوري (صورة ١٢). وفي الكتابة النبطية، الموجودة على ظهر هذا الطبق، المنقوش بتكوينه زخرفية من المعتقد أنها تحمل مفهوما ميثولوجيا، أي أسطوريا، يذكر اسم داتبورزمير "Datburzmîz" (٧٢٨ - ٧٣٨ م = ١١٠ - ١٢١ هـ)، والمعروف أنه من أصلاء منطقة مازندران = "طابارستان. وهكذا، فإن هذه التحفة الفنية" أمكن تأريخها وتصنيفها على أنها ترجع إلى الربع الثاني من القرن الثامن الميلادي أي الثاني الهجري^(٢٣٥).

ويحتوي متحف الميتروبوليتان في نيويورك، على طبق فضي مؤرخ أيضا، بالقرن الثامن الميلادي، الثاني الهجري، ويحمل مشهدا أسطوريا

Barrett, D. Islamic Metalwork in the British Museum, p. 5; انظر: ⁽²³⁵⁾
Dimand, M. Handbook, p 196 - 197; Grabar, O. Sasanian Silver,
65; Herzfeld, E. op. cit., p. 140 - 156; Survey, vol. VII, Pl. 31
225 A.

بين زخارفه^(٢٣٦). هذا الطبق مزخرف أيضا بصورة نسائية قد جلست فوق ظهر حيوان أسطوري، وقد أمسكت في يدها؛ هنا زهرة طويلة الغصن، بدلا من الناي وقد ارتدت كامل ملابسها. وكما هو الحال في طبق الهرميتاج، فإنه من المعتقد، أن هذا الطبق أيضا، قد صنع في منطقة مازالت المعتقدات الزرادشتية تعيش فيها عقب الفتح الإسلامي. فالشخصيات النسائية والرجالية التي تمسك في يدها زهرة، نصادفها سواء في الزخارف الجصية في بنجكنت والتي تعود إلى القرن السابع والثامن الميلاديين أى الأول والثاني الهجريين أو ضمن الرسوم الجدارية الآيغورية التي في منطقة بزه كلك "Bezeklik" والتي ترجع إلى القرن التاسع الميلادي/ الثالث الهجري^(٢٣٧).



صورة ١٢

(236) Grabar, O. Sasanian Silver, صورة 54; Harper, O. P "An Eighth Century Silver plate from Iran with a Mythological Scene", Islamic art in the Metropolitan Museum of art (Ed. R. Ettinghausen), New York 1972 p 153 – 168.

(237) Orta A

عن الأشخاص الممسكين في أيديهم بزهور ذات أفرع طويلة والتي تشاهد على أعمال Rice T.T. op. cit., Fig 87, 91, 187 – 188. أواسط آسيا، انظر:

الأشكال الحيوانية:

إن الأشكال الحيوانية تصادف بكثرة فى نقوش وزخارف الطاسات والصوانى والأطباق فى العصر الإسلامى المبكر. وبصفة عامة؛ فمن بين هذه الأشكال المصورة داخل خرطوشات دائرية نجد شتى أنواع الطيور؛ بعضها وحشى، وبعضها الآخر مستأنس. وقد نرى غزلانا، وظباء، وأحيانا أخرى الماعز الجبلى، وما يشبهها من الحيوانات غير المفترسة؛ كما نرى أحيانا بعض الحيوانات الخرافية، وتكون ألسنتها أو أذنانها منتهية بأشكال نباتية: كالخيول المجنحة بأجنحة أسطوانية، أو النمر.

وكثيرا ما رسمت هذه الحيوانات وهى تتجول بمفردها، بين أحضان الطبيعة، أو وهى تجري، وأحيانا؛ وهى تقفز، أو وهى تتصارع مع بعضها بعضا، وقد صورت وجوهها، وعضلاتها، وشعرها، ووبرها، وذيلها بشكل هيكلى؛ وفى كثير من الأحيان تكون أجسادها مرسومة بشكل محور؛ لكى يتطابق مع الشكل الدائرى، أو الكروى، أو البيضاوى للخرطوشة (صورة رقم ١٣، ١٤) (٢٣٨).

إن الأشكال الحيوانية التى تزين الأطباق الفضية فى العصر الإسلامى المبكر، بالقياس إلى الأشكال الحيوانية الموجودة على النماذج الساسانية؛ نرى أنها قد رسمت بشكل أكثر أسلوبية وتنوعا. ولما كانت هذه الأشكال تستخدم كعنصر ديكورى فى أكثر الأحيان، فإنها كانت تحمل أحيانا معانى رمزية.

(238) عن النماذج المزخرفة بالهياكل الحيوانية؛ انظر: Barret, D. op. cit., صورة I;

27, 29, 30, 39; Orbeli, Grabar, O. Sasanian Silver, p. 68 - 70,

J. op. cit.- Survey, vol. II, p. 745 - 746 ve vol. VII, Pl. 207 A, 219

A - B, 220, 225 B, 227, 228.

فمثلا السنمورو؛ ذلك المخلوق الأسطوري الذى على شاكلة طائر وأسد وكلب معا، فإنه معروف على أنه مخلوق مفيد، حيث ينثر حبوب النباتات للإنسان. أما الحيوانات التى على شاكلة الأسد، أو النسر فإنها منذ العصر القديم، وهى ترمز فى فنون الشرق الأدنى إلى الشمس حيث الدفء والقوة والبعث من جديد. ولكن ليس من الممكن، تحميل كل الحيوانات التى تزخرف، أطباق العصر الإسلامى المبكر، معانى رمزية، ولا يمكن تفسيرها كذلك على هذا النمط؛ فبعض هذه الحيوانات التى تحتل مكانا فوق الأطباق الفضية، التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، والتى تعكس التأثير الإيرانى من ناحية، ومن ناحية أخرى تأثير فن أواسط آسيا المهاجر، فإنه يمكن القول إن بعضها يحمل معنى رمزيا، وبعضها الآخر مجرد عنصر من العناصر الديكورية المستخدمة.

إن قسما من الأطباق الفضية المزخرفة بالأشكال الحيوانية الأسلوبية، والمؤرخة فى معظمها بالقرن التاسع والعاشر الميلادى/ الثالث والرابع الهجرى؛ تجعل المتأمل لها يفكر فى إمكانية صنعها فى ورش ما وراء النهر



صورة ١٣

أو خراسان، وهى المناطق القريبة من أواسط آسيا، استنادا إلى أن هذه النماذج قد طبقت أسلوب القطع المائل فى نقوشها. ومما يقوى من هذه الإمكانية وجود أوراق عسف النخيل التى على هيئة قلب مستدير، وهى خاصية خاصة بفنون آسيا الوسطى، تظهر جنبا إلى جنب على بعض الأعمال الفنية مع بعض الحيوانات التى تبرز عضلاتها بشكل مجسد^(٢٣٩).

هناك نموذج آخر مزخرف بنقوش حيوانية، وينتمى إلى مجموعة النماذج التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، هذا النموذج عبارة عن صينية ثمانية الأضلاع (صورة ١٥)^(٢٤٠)، ومصنوعة من الفضة، فيها



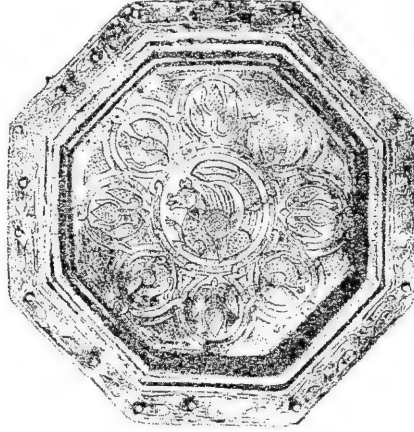
صورة ١٤

⁽²³⁹⁾ Dimand, M. "A Review of...", op. cit., p. 199.

⁽²⁴⁰⁾ انظر: Erdmann, Hanna. Iranische Kunst in: Ibid., p. 201; Museum für Deutschen Huseen, Wiesbaden, 1967, 16 A; Islamische Kunst Berlin. Berlin, الدولة بـيرلين الغربية، 1971، Kat. no. 218; Sourdel, J. صورة 6; Sceratto, U. op. cit., p. 24, Thomine und Spuler, B. Die Kunst des Islam, Berlin, 1973, صورة 149; Survey, vol VII, Pl. 238.

اختلاف واضح عن الصوانى الساسانية الشكل، وهى موجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. وداخل الخرطوشة الكبيرة التى تتوسط الصينية المؤرخة بالقرن التاسع أو العاشر الميلادى أى الثالث والرابع الهجرى رسمت صورة لعدة نمور وأجسادها منقوشة بموتيفات هندسية. وكذلك، توجد فى الخرطوشات المحيطة بالخرطوشة الرئيسة صغار السنمورو، وقد استقرت وسط موتيفات نباتية. أما إطار الصينية فمزدان بسلسلة من السنموروات، وهى تطارد بعضها بعضا. وهذا المشهد يعتبر من المشاهد الرائدة للأفاريز الحيوانية الزخرفية، التى نصادفها بكثرة فوق الأعمال المعدنية للعصر السلجوقي.

ولقد تم التركيز على السمات الإسلامية بشكل بارز فى زخرفة صينية برلين؛ فنرى أنها قد ازدانت بالشخوص الحيوانية، والموتيفات النباتية، المجسدة بشكل مبالغ فيه، وقد ملئت فراغاتها بخطوط هندسية لا علاقة لها بالموضوع ويتشكل إطار الخرطوشة من ثقب تداخلت ببعضها بعضا، بحيث غطت هذه النقوش كل سطح هذه التحف ولم يخل مكان فيها قط من عناصر الزخرفة، وإن كانت تقنية الحفر بكل خصائصها هى التى طبقت فى نقش هذا العمل



صورة ١٥

الفنى، وهذا، وغيره من الخصائص؛ هى التى جعلت هذا النموذج يختلف عن غيره من النماذج التى تعود إلى العصر الساساني، أو بدايات العصر الإسلامى المبكر. وإذا ما وضعنا فى الاعتبار هذه الخصائص التى ذكرناها سابقاً، فإنه يمكن القول إن صينية برلين الغربية الثمانية نموذج يرجع إلى القرن العاشر الميلادى = الرابع الهجرى أكثر من عودتها إلى القرن التاسع الميلادى، أى الثالث الهجرى.

التكوينات الزخرفية المشكلة من عناصر مختلفة:

إن بعض الطاسات، والصواني، والأطباق التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، ترى سطوحها وقد غطت تماماً بأحزمة زخرفية متقاطعة، أو بخرطوشات صغيرة ارتبطت حوافها ببعضها بعضاً، أو بقلابات قد استقرت بداخل شخوص حيوانية، أو بزخارف مكونة من مزيج متجانس من النباتات والموتيفات المعمارية^(٢٤١). كما لابد من الإشارة إلى أن هذا المزج بين الموتيفات المختلفة قد خلا تماماً من المعانى الرمزية، وأن هذه الموتيفات لم تستخدم إلا لأغراض ديكورية فقط، إلا أن ارتباط، أو ربط أطر الخرطوشات الصغيرة التى تغطى السطح ببعضها بعضاً تشير أحياناً إلى خاصية إسلامية، أو تبين قيمة إسلامية معينة^(٢٤٢).

كما توجد صوان برونزية بين الأعمال الفنية المعدنية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، والتى استخدمت فى زخارفها ذلك المزج بين العناصر من تلك الصوانى التى قسمت سطوحها بأحزمة، أو أشربة متقاطعة

⁽²⁴¹⁾ انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 70 - 71, صور 31, 33 - 35, 37.

40, 42, 51, 52; Survey vol. VII, Pl. 215 B.

⁽²⁴²⁾ Pope - Ackerman, op. cit., p. 2707.

معروضة حاليا فى متحف الهرميتاج^(٢٤٣). وعلى سطح إحدى هذه الصوانى المعروضة فى الهرميتاج، وفى داخل الخرطوشة الكبيرة التى تتوسطها، نرى فارسا مسرعا بفرسه، وتحت أقدام الفرس نرى كلبا سلوفيا (صورة ١٦)، أما الشريط الأوسط فقد قسم إلى أربع خرطيش صغيرة، قد استقرت بداخل كل منها تكوينة زخرفية تذكرنا بمشاهد الصراع، ومصارعة الأسود التى تقع فى العصر الهلينستى بين "هرقل - والأسد"، وفيما بين هذه الميداليات نرى زهريات قد استقرت بها، وتناثرت من فوهات البراعم، وقد زخرفت، ونقشت بشكل أقرب ما يكون إلى طبيعة بعض الطيور، والأرانب، والظباء. أما الشريط الخارجى فقد ازدان أيضا بالشخوص، والهياكل الحيوانية، والبشرية التى استقرت داخل كمرات منفصلة.

إن تلك الصينية البرونزية، المعروضة فى الهرميتاج، والتى نقشت بأسلوب أقرب ما يكون إلى الطبيعة، والتى تحمل جذورا قديمة، يحتمل أن تكون عملا إبداعيا سوريا قد صنعت فى العصر الأموي^(٢٤٤).

وهناك صينية برونزية أخرى، منقوشة بالموثقات المختلطة، وترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، وموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. (صورة ١٧). وفى داخل الخرطوشة التى تتوسط هذه التحف موتيفة بناء، وفى أطرافها يرى عرقد مكون من كمرات = جامات على هيئة حدوة حصان.. وفيما بين فسيلات النخيل والعناقيد التى تغطى الأرضية، احتلت موتيفات الأجنحة، والتى

⁽²⁴³⁾ انظر: Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, Berlin, 1922, p. 118

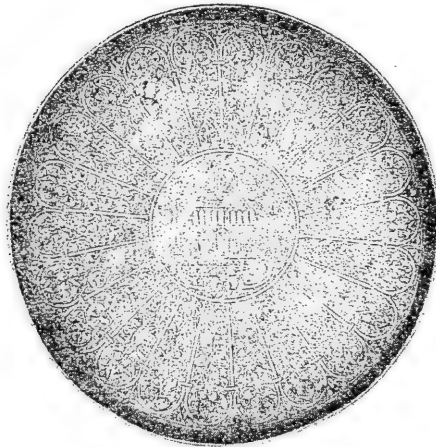
- 119; Sarre, F. - Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 138 - 139;
Survey, vol. VII, Pl. 235 - 236.

⁽²⁴⁴⁾ انظر: Dimand, M. "A Review of...", op. cit., p. 202; Orbeli, J. op. cit.,
cit., vol. II, p. 765 - 766 ve vol. VII, Pl. 236; Sceratto, U. op. cit.,
p. 15.

نراها بشكل متكاثف على الآثار الساسانية، أماكنها بين السعف والعناقيد. ولما كانت السمة العامة للنقوش والزخارف، تظهر تشابها كبيرا مع أعمال العصر العباسي الأول، وخاصة الكمرات الزخرفية التي على هيئة حدوة، ولما كانت تذكر



صورة ١٦



صورة ١٧

بالكمرات الموجودة فى قصر أوقايدر "أوخيضر" "Ukaydır"، فإن هذه الصينية يمكن إرجاعها تاريخيا إلى نهاية القرن الثامن أو بدايات القرن التاسع الميلادي، الثالث الهجري^(٢٤٥).

آفاريز الكتابة:

توجد بين الأطباق، والصواني، والطاسات التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، مجموعة منها مزخرفة بآفاريز كتابية أيضا. إحدى هذه التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر الإسلامى الأول، والتى استخدمت آفاريز كتابية ضخمة كنوع من النقوش الزخرفية فوقها، هى عبارة عن طاس برونزى موجود ضمن مجموعة سدنى بورنى "Sydney Burney" بلندن (شكل 31 a.b). هذا الطاس نصف كروي، ذو تجويفات منقورة، حافته الخارجية ملفوفة بإفريز كتابى بالخط الكوفى الضخم. وموضح بالكتابة أن الصانع الذى أبدعه هو الأسطى "أحمد بن محمد أبو نصر السستاني". أما القسم الداخلى للطاس فقد شغلته تكوينة زخرفية مكونة من فارس قناص ومجموعة مختلفة من حيوانات الصيد، وقد شغلت ونقشت بطراز الحفر. هذا الطاس الذى يتضح من كتابته أنه يرجع إلى منطقة سستان (جنوب شرق إيران)، واعتمادا على خصائص

⁽²⁴⁵⁾ Dimand, M. Handbook, p. 133; Idem. "A Review of...", op. cit., p. 202 - 203; Erdmann, H., op. cit., 15 صورة; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. No. 119; Sarre, F.- Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 137; Survey, vol. VII Pl. 237.



شكل ٣١ a



شكل ٣١ b

الخط الكوفي، أمكن تأريخه بالنصف الثاني للقرن العاشر الميلادي، الرابع الهجري، وإرجاعه إلى العصر الساماني^(٢٤٦).

إن استخدام الخط الكوفي كعنصر زخرفي، يرى أيضا فوق الأعمال السيراميكية التي تعود إلى القرن التاسع والقرن العاشر الميلاديين الثالث والرابع الهجريين والتي ترجع إلى العصر الساماني^(٢٤٧).

نموذج آخر منقوش بأفاريز كتابية ضخمة، وهو عبارة عن طاس فضي موجود في معرض فريزر للفنون بواشنطن، ومعروف أنه يرجع إلى العصر الخراساني (صورة ١٨)^(٢٤٨)، وفي داخل الخرطوشة الكبيرة التي تتوسط هذا الطاس الذي استخدم فيه طراز الحفر، والنقش المنخفض، والتذهيب،

⁽²⁴⁶⁾ انظر: Harari, R. op. cit., Survey, vol. VI, p. 2482, vig. 811 a - b;

Sceratto, U. op. cit., p. 27.

⁽²⁴⁷⁾ انظر: Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 66; Hrabas, M. - Knobloch,

E. Die Kunst Mittet Asiens, Prag, 1965, صور 37 - 38.

⁽²⁴⁸⁾ Melikian - Chirvani, A. S. "La Coupe D'Abu Sahl-e Farhad - Jerdi", Gazette des Beaux - Arts, LXXI, (1968), p. 129 - 146.



صورة ١٨

يستقر هيكل نسر هرقلي، وقد قسم جسم النسر إلى أقسام: الرأس، والأجنحة، والذيل، وقد حشى الداخل بموتيفات هندسية. وحول هيكل هذا النسر، الذى نقش بأسلوب طبيعى ومجسم جدا، التف حوله إفريزان من الكتابة الكوفية النباتية، ومن هذه الخطوط المنتهية بحروف أفقية نصف سعفية، نفهم أن هذه التحف ترجع إلى شخص يسمى "أبو سهل" كان يعيش فى مدينة "قرهاد - جردى" بخراسان. ولما كان طاس هد سواء من ناحية خصائص الخط، أو من ناحية أسلوبية هيكل النسر المبالغ فيها، لما كان يظهر تشابها قريبا مع مثل له على أقمشة حريرية بويهية يرجع إلى نهايات القرن العاشر، وبدايات القرن الحادى عشر الميلادى، الخامس الهجرى، فقد أرجعه ملكيان جيروانى Melikian chirvanî بحوالى سنة ١٠٠٠ ميلادية^(٢٤٩). وهكذا، هذا الطاس

(249) Ibid., p. 143.

الفضى الذى صنع فى ورش خراسان يرجع إلى نهاية العصر الساماني، أو بداية العصر الغزنوي. وتوضح الدكتور/ة/ آمال أسين أن الهياكل والرسوم الحيوانية الهرايكية أى اللولبية التى تشاهد فوق الأعمال الفنية الإسلامية هى ذات جذور وسط آسيوية^(٢٥٠). ووفقا لوجهة النظر هذه؛ فإن الاحتمال القائل بأن الطاسة الموجودة فى "معرض الفريز" تكون عملا يرجع إلى العصر الغزنوي، وترجع إلى بدايات القرن الحادى عشر الميلادى، الخامس الهجري، هو الأقرب إلى الواقع والتصديق.

إن أفاريز = "أشرطة الكتابة الضخمة التى تحتل مكانا سواء على قطع السيراميك، أو على التحف المعدنية لابد أن تكون راجعة إلى منطقة خراسان، ولم تظل عنصرا زخرفيا خاصا بهذه المنطقة فقط؛ إذ تظهر تلك الزخارف التى تمت بالأفاريز الخطية، على مجموعة من التحف الفضية المؤرخة بالنصف الثانى من القرن العاشر الميلادى، والتى ترجع إلى شمال غرب إيران. فهذه النماذج التى تتكون من آثار مختلفة الأنواع كالصينية، والطاس (رسم ١٩ a - b) والفازو، والقارورة، والإبريق، الموجودة فى متحف قصر گلستان بطهران، تركت أسطحها خالية، وقد زخرفت بأفاريز كتابة كوفية مزهرة، مطبقة بتقنية النيلو^(٢٥١). إن أسلوب الزخرفة العادى هذا، الخالى من البهرجة الزخرفية، قد أوضح بشكل جلى جمال تكوين قوالب تلك التحف. إن سبعا من هذه المجموعة التى تتكون من ثلاث عشرة قطعة، مكتوب عليها اسم (أمير أبو العباس والكن ابن هارون) وهذا الأمير المذكور اسمه أنفا، يعتقد أنه أحد الأمراء الذين ينتسبون إلى الأصول الديلمية التى

(250) Esin, E. "The Hunter Prince in Turkish Iconography", Asiatische Forschungen, Band, 26, Wiesbaden, (1968), p. 20.

(251) Barrett, D. op. cit., p. 6; Dimand, M. "A Review of...", op. cit., p. 211; Harari, R. op. cit., Survey, vol. VI, p. 2500 ve vol. XII, Pl. 1346; Sceratto, U. op. cit., p. 27.

ساد حكمها على شواطئ بحر الخزر، فى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى، الخامس الهجرى. وقد أوضح ج. وايت "G. Wiet" الذى درس الكتابات التى ملئت دواخلها بالنيلو أن الكتابات الكوفية التى تنتهى بنهايات حرفى الألف واللام فيها بأشكال على هيئة موتيفات = عناصر نباتية، ترجع إلى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى، الرابع الهجرى، ولكن الأسطى الذى اشتغل بهذه الكتابات لم يكن يجيد اللغة العربية⁽²⁵²⁾.

إن استخدام تقنية النيلو، المستعملة بشكل واسع النطاق على أدوات الزينة الفضية، والمصنعة بأسلوب القطع المائل بصفة خاصة، على التحف المعدنية فى وسط آسيا، وفى زخارف ونقوش التحف الفضية التى تحمل اسم الأمير أبى العباس، تجعلنا نفكر فى احتمال، وإمكانية خروجها من تحت أيدى أحد صناع أواسط آسيا الذين توطنوا منطقة الديلم.

إن إفساح المجال على نطاق واسع للعناصر المجردة فى زخارف، ونقوش الأطباق والصوانى والطاسات، التى ترجع إلى أواخر العصر الإسلامى المبكر، وبخاصة استخدام الأفاريز الخطية كعنصر زخرفى، قد قوت الشخصية الإسلامية لهذه الأعمال.

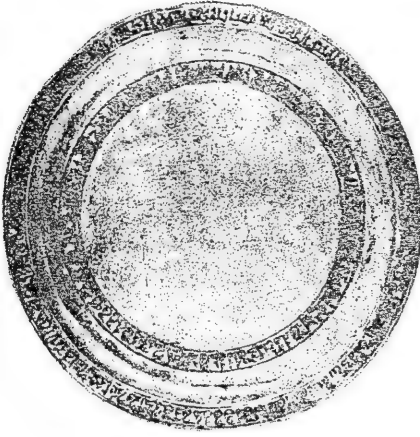
وظائف الطاسات والصوانى والأطباق:

ليست هناك معلومات قاطعة حول الأهداف التى صنعت من أجلها الطاسات، والصوانى والأطباق فى العصر الإسلامى المبكر، والتى أغلبها فضية، ولا حول الموجبات الثقافية التى صنعت من أجل تغطيتها تلك المشغولات الفضية.

لقد اتضح أن الطاسات التى استخرجت من حفریات تل بالالىق (فى

⁽²⁵²⁾ Wiet, G. L'exposition Persane de 1931. 1931 كاتالوج معرض
Cairo 1933, p. 13 - 21, no. 8 - 14.

القرنين السادس والسابع الميلاديين، الأول والثاني الهجريين)، سواء تلك التي على هيئة نصف كرة أو تلك التي على شاكلة قارب طويل له قوائم انتضح أنها كانت تستخدم كأواني للشراب. ووفقا لما ذهب إليه أو. غرابار " O. Grabar" فإن قصائد الشاعر أبي نواس (٧٨٦ - ٨١٠) تضم قصائد تصف الطاسات التي كانت تستخدم في عالم الشراب لدى أمراء العصر العباسي. وتضم قصائد تصف ما كان بداخل وخارج تلك الطاسات من رسوم وصور. ويوضح أبو نواس في إحدى قصائده أن "الشراب كان يقدم في قدح ذهبي مزخرف بالرسوم، وأن على قاع الطاس رسما يبين الحاكم وهو يصطاد حيوانات من ذوات القرون.. وأن الشراب كان يوضع في الطاس حتى يحاذي الياقة، ثم يضاف الماء حتى يصل الشراب إلى محاذاة تاج الملك"^(٢٥٣).



صورة ١٩ a

وفي قصيدة أخرى للشاعر نفسه يصور فيها أن .. (في قاع طاس الشراب وحوافه رسوما تصور الحاكم وجيشه. في القاع يقف الحاكم وقد امتطى صهوة جواده وقد ارتدى قميصا قصيرا، وقد اصطف حوله أفراد الجيش ووصلوا إلى محاذاة ركابه.."^(٢٥٤).

⁽²⁵³⁾ انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 34 - 35 حاشية 41.

⁽²⁵⁴⁾ Ibid., p. 35.



صورة ١٩ b

ولما كانت الخيول فى الرسوم الملكية التى تزخرف تحف العصر الساسانى ليس بها ركاب مثل خيول أواسط آسيا، وتظهر الجند الساسانية لا ترتدى قمصانا قصيرة كجنود

أواسط آسيا، فمما لا شك فيه أن الطاس المصور فى قصائد أبى نواس، يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر، وتصور إحدى القصائد أحد النماذج التى ترجع إلى المنطقة الشرقية من الإمبراطورية الإسلامية.

وإن قصيدة من أشعار أبى العباس الناشى الذى عاش فى أواخر القرن التاسع "حسناوات قد خرجن من خيمة، داخل طاس، وإن الماء ما إن يضاف على الشراب حتى تبدو الملابس الذهبية للحسناوات، وأنهن قد علقن فى جيدهن الكردانات.." (٢٠٥).

إن الطاسات الذهبية، والفضية المزخرفة بهذه الصورة الشعرية تعلمنا أنها كانت تستخدم كآنية للشراب^(١٨*) فى العصور الإسلامية الأولى، وأن الشراب آنذاك كان يخلط بالماء عند احتسائه. وإن دل هذا على شيء فإنه يدل أيضا على أن الأمراء فى العصر الإسلامى المبكر لم يراعوا نواهى القرآن والسنة (كالنهى عن شرب الخمر، واستخدام الأوانى المصنوعة من المعادن النفيسة) وإن آمال أسين؛ توضح أن المصادر التاريخية تحتوى على معلومات تفيد بأن الترك الذين جلبهم العباسيون من طوران إلى بغداد قد أقاموا حانات وسط الممرات التجارية، وإن مجالس الشراب بها، كانت تمتد

(255) Ibid., p. 35.

حتى الصباح، وإنهم كانوا يدعون حتى الخلفاء إلى هذه الممرات^(٢٥٦). إن هذه السجلات، وما يشابهها لتدل على أن النواهي التي أتى بها الإسلام لم تكن لتراعى في كل الأزمنة.

إن زخرفة الأطباق، والصواني بمناظر الصيد الملكي، أو بمناظر العرش وإن القسم الأعظم منها كان مسطحا، ليدل دلالة واضحة على أنها لم تكن مخصصة للطعام الملكي، ولم تكن تستخدم على الموائد الملكية، بل يوضح ذلك أنها كانت تصنع لكي تزين بها جدران القصور الملكية. وإن بعض الأطباق الفضية كانت تصنع لتخليد حدث أو مناسبة معينة، كانتصار في حرب أو بمناسبة زواج سعيد.

الأباريق، والمشارب، والزهریات المصنوعة من الذهب أو من الفضة أو البرونز:

على الرغم من وجود بعض النماذج الذهبية من الأباريق، والمشارب والزهریات التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، فإن القسم الأكبر مما وصل إلينا حتى الآن مصنوع من البرونز.

إن أباريق العهد الإسلامي المبكر، شأنها في ذلك، شأن الطاسات والصواني تشبه إلى حد كبير نتاج العصر الساساني؛ سواء من ناحية الشكل، أو التقنية، أو الزخرفة. إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن العصر الإسلامي المبكر قد شهد إلى جانب ذلك نماذج مبكرة من الأباريق البرونزية التي

⁽²⁵⁶⁾ Esin, E. "Türk - ul - Acem'lerin Eseri...", op. cit., p. 313, حاشية 24.

خرجت عن المألوف فى الفن الإيرانى سواء من ناحية القوالب أو الزخرفة، وسارت جنبا إلى جنب مع تلك النماذج المتأثرة بالفن الإيرانى.



صورة ٢٠

إن أباريق العصر الإسلامى الأول، والتي ظلت مرتبطة بالنموذج الساساني؛ كانت ذات بدن كمثرى الشكل، مثبت على قاعدة فوهتها متجهة إلى أسفل، أما الحلق فيتسع كلما اتجهنا إلى الزوايا العلوية، وقد زخرفت الرقبة فى معظم الأحيان بالمضلعات. وهذا الإبريق له مقبض واحد. وقد زخرف المقبض بالخرزات، أو اتخذت شكل بدن يشبه بدن الأسد وفى القسم الأعلى بروز على هيئة رأس حيوان أو ورقة شجر، وأحيانا على شكل دبوس (Tupuz) بحيث يلائم وضع راحة الإصبع الكبير (صورة رقم ٢٠) (٢٥٧).

(257) عن أباريق العصر الإسلامى المبكر ذات البدن الكمثرى؛ انظر:

Melikian - Chirvani, A. S. Islamic Metalwork from Iranian Lands. Victoria and Albert Museum, 1976, fig. 1; Orbeli, J. op. cit., p. 748; Pinder - Wilson, R. H. "An Islamic Ewer in Sasanian Style",



صورة ٢١

إن أقدم نموذج مؤرخ من أباريق العصر الإسلامي المبكر، موجود الآن في متحف تفليس "Tiflis" بدنه الكمثرى الشكل مزخرف بأضلاع رأسية. هذا النموذج "صورة ٢١" صنع بتقنية الصب. يتضح من الكتابة الكوفية التي تلتف حول حافة فوهة الإبريق، والذي يوجد به بروز ليستند عليه الإصبع، هذا البروز غليظ وقد أخذ شكل سعف النخيل، هذه الكتابة تبين أنه قد صنع في مدينة البصرة سنة ٦٨٩ = ٧٠ هـ، كما يذكر اسم "ابن يزيد"، ولكن لا يتضح إن كان ابن يزيد هذا هو صانع هذا الإبريق أم صاحبه. ويفترض بعض الباحثين، أن هذا



صورة ٢٢

الشخص هو سليمان بن يزيد،
والمعروف أنه كان واليا على البصرة
سنة ٧١٤ = ٩٦ هـ (٢٥٨).

إن إبريق البصرة الذي صنع في
"العصر الأموي" في الربع الأخير من
القرن السابع "الهجري" هو من النماذج
النادرة جدا بين الأعمال المعدنية
الإسلامية التي ترجع إلى ما قبل سنة
١٣٥٠م، والتي تذكر كتاباتها اسم
العاصمة. وهو من أقدم النماذج
المؤرخة. وكما سبقت الإشارة، فإن

(258) Diakonov, M. M. "Ob oduoi rannei Arabskoi nadpisi",
Epigrafika Vostoka, vol. I, Moscow-Leningrad, (1947), p. 5 - 8,
1. Ingilizce book - review: Ars Orientalis, vol. II, (1957) p.
548; Pinder - Wilson, R. H. op. cit., p. 90.

(وهناك إبريق آخر مزخرف بأضلاع قائمة على بدنه موجود ضمن مجموعة كبير
في لندن، وهو يشبه جدا إبريق البصرة. هذا الأثر الذي يعتقد أنه يرجع إلى نهايات
القرن السابع أو بدايات القرن الثامن = الثاني الهجري، مزخرف بتقنية التخريم
للبروز الذي يأخذ شكل سعة نخيلية ليستند عليها الإصبع. في اعتقادنا أن هذا
الإبريق قد تم صنعه بتقنية الصب وأنه من أقدم النماذج التي طبقت أسلوب الزخرفة
بالتخريم في فجر الإسلام. وعن إبريق مجموعة كبير في لندن) انظر:

Fehérvári, G. Islamic Metalwork of the Eighth to London, 1976, p. 25
- 27, Pl. IA.

النماذج الموجودة والتي تذكر كتاباتها اسم العاصمة فيما قبل سنة ١٣٥٠ هي تسعة نماذج فقط (انظر حاشية ١٣١).

إن الأباريق ذات البدن الكمثري، والتي اتخذت من إبريق البصرة نموذجا احتذته، والتي تشبه النماذج الساسانية من حيث الفورم أى القالب سواء أكانت مصنوعة من الفضة، أم مصنوعة من البرونز، استمرت على منوال صناعتها هذه حتى نهايات القرن العاشر، الرابع الهجرى وبعض هذه الأعمال المعدنية تركت أبدانها عادية بدون أى زخارف.. (صورة ٢٢) ^(٢٥٩). وعلى بعضها كانت هناك زخارف بارزة، وعلى بعضها الآخر زخارف طبقت بتقنية الحفر (صورة ٢٣) ^(٢٦٠). وقسم من هذه الأباريق، وخاصة على حافة الفوهة، بروز قد أخذ شكل رأس طائر قد تم تصويره من البروفيل = "الجانب". وإن النموذج البرونزى الموجود فى معهد الفنون فى ديترويت "Detroit" قد لفت انتباه آغا أوغلى بمقبضه؛ فقد زخرفت أواسط المقبض بصف من الخرز، أما طرف المقبض الأسفل، فقد لحم فى البدن وقد اتخذ شكل حيوان محور. أما القسم الأعلى، واعتبارا من البروز الذى يستند عليه الإصبع، فقد تفرع إلى فرعين، واتصل بفوهة الإبريق ملتفا حوله وقد اتخذ شكل رأس طائر. كما يعرض فى متحف آلبرت وفيكتوريا، إبريق آخر

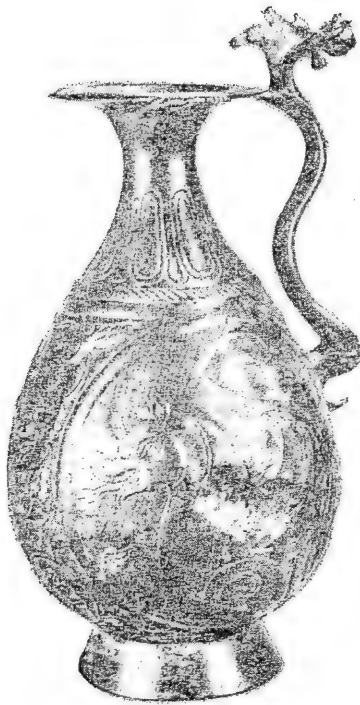
⁽²⁵⁹⁾ انظر: Sceratto, U. op. cit., صورة - 4; Survey, vol. VII, Pl. 243 A -

B.

⁽²⁶⁰⁾ انظر: عن الأباريق المزخرفة السطح؛ Sceretto, U. op. cit., صورة 3;

Pinder - Wilson, R. H. op. cit., صورة XXXII Survey, vol. VII, Pl.

224 A - C.



صورة ٢٣

بدنه كمثرى (انظر صورة ٢٠) (٢٦١)
ويوجد على حافة الفوهة بروزات على
هيئة رأس طائر.

وقد احتلت رسومات الجمال
المجنحة أو الطواويس أو أشكال
حيوانية ، أو شخوص نسائية زخارف
الأباريق الفضية أو البرونزية التي
نقشت سطوحها والتي نراها على
الأطباق التي تعود إلى العصور
الإسلامية (انظر رسم ٢٣) (٢٦٢). وعلى
بعض هذه الأشكال التي نقشت على هيئة
زخارف غائرة، مما يلفت النظر فيها أنها
قد طبقت بتقنية القطع المائل المطبق في

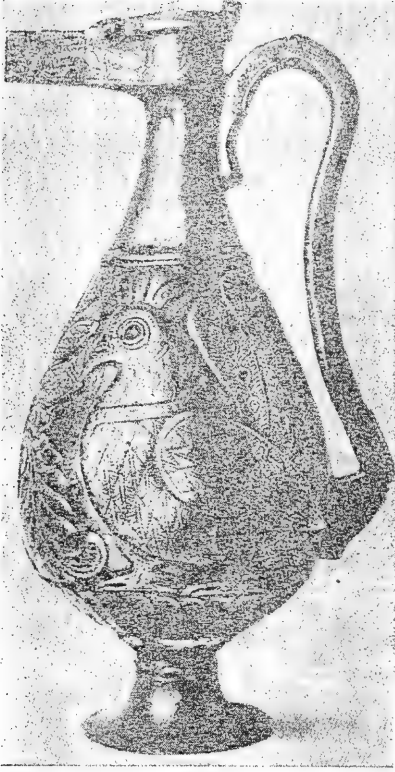
إقليم أواسط آسيا.. ويظن أن الأباريق التي استخدمت هذه التقنية قد صنعت
في معامل خراسان وما وراء النهر وورشها (٢٦٣).

وقد طبقت فوق بعض الأباريق البرونزية التي ترجع إلى العصر
الإسلامي المبكر، تقنية زخرفية غير معروفة في العصر الساساني - تقنية

(261) Aġaoğlu, M. "Some Islamic Bronzes of the Middle Ages",
Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. XII, (1931), p. 90, fig.
1.

(262) انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, صور vol. VII, Survey 18 - 19;
Pl. 223 A - B.

(263) Sceratto, U. op. cit., p. 34.



صورة ٢٤

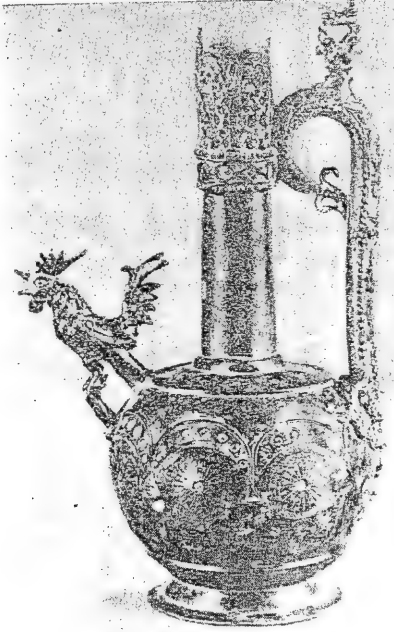
التطعيم - فهذا الطراز من الزخرفة التي تتم بإضافة معدن على جنس معدن آخر، والتي تعرف بالتطعيم، قد صادفناه لأول مرة في الفنون الإسلامية فوق إبريق كمثرى البدن يعود إلى خراسان فيما بين القرنين الثامن والعاشر الميلاديين، الثاني والرابع الهجريين^(٢٦٤).

ففي زخرفة الإبريق البرونزي (صورة ٢٤) التي يرى فيها شكل طاووس ضخّم يشبه نقوش الأقمشة الحريرية التي ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة، استخدمت تطعيمات نحاسية حمراء من مكان لآخر، وهذا الإبريق موجود في متحف الهرميتاج.. كما يوجد إبريق برونزي آخر بمعرض فنون بالتيمور والترز (Baltimore Walters Art Gallery) مزخرف بنقوش تمثل أشجار الرمان، وسعف النخيل وهي عبارة عن تطعيمات بالنحاس والفضة^(٢٦٥).

(264) Dimand, M. Handbook, ص. 135; Idem. "A Review of...", op. cit., p. 204; 207; Kühnel, E. Islamic Art and Architecture, p. 60; Sceratto, U., op. cit., ص. 23.

(265) عن الأباريق المزخرفة بالتكفيت في العصر الإسلامي المبكر؛ انظر:

كما يوجد أيضا إبريق برونزى آخر فى متحف (هرات) مزخرف بتطعيمات فضية، وعلى هذا العمل الفنى كتابة كوفية يفهم منها أنه يعود لشخص يسمى "بكر بن عبد العزيز" واعتمادا على هذه الكتابة يمكن إرجاع تاريخ هذا الإبريق إلى نهاية القرن التاسع، أو بدايات القرن العاشر، الرابع الهجرى^(٢٦٦).



صورة ٢٥

إن تقنية الزخرفة بتطعيم معدن بمعدن آخر، والتي نشاهدها لأول مرة على الأباريق التى ترجع إلى خراسان فى العصر الإسلامى المبكر، قد تطورت بشكل ملحوظ فيما بعد فى العصر السلجوقى (فى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى أى السابع الهجرى) ، وقد انتقلت هذه التقنية فى بدايات القرن الثالث عشر إلى كل من إيران ومنها إلى بلاد ما بين النهرين.. وانتشرت من هناك إلى كل بلدان

صورة، Dimand, M. Handbook, p. 135; Grabar, O. Sasanian Silver, 56; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 766 ve vol. VII, Pl. 223 C; Pinder - Wilson, R. H. op. cit., p. 90; Sarre, F. - Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 130 A; Sourdél, J. - Thomine und Spuler, B. op. cit., 145 صورة.

⁽²⁶⁶⁾ Ettinghausen, R. "The Wade Cup", Arts Orientalis, vol. II, (1957), p.332, fig. 36.

الشرق الأدنى الإسلامية.. وسوف تكون هي التقنية الزخرفية الرئيسة في القرن الثالث عشر، وبدايات القرن الرابع عشر الميلادي الثامن الهجري. وفي الفترات الإسلامية المبكرة، فيما بين القرن السابع والعاشر، بدأنا نتابع ظهور شكل جديد للأباريق، جنبا إلى جنب مع الأباريق الكمثرية البدن المرتبطة بعنعنات أى الموروث العصر الساساني، والتي كنا نصادفها بكثرة. هذا الطراز الثانى من الأباريق الذى أخذ بدنه شكلا دائريا، كان له عنق طويل رقيق ذو شكل أسطوانى، ومقبض غليظ، وبزبوز = مبسم على شكل طائر، أو ديك وقد استقر فوق البدن الكروى (صورة ٢٥ ، ٢٦). وهذه الأباريق التى صنعت بطريقة الصب قد وصلت إلينا، وإلى يومنا الحاضر. وهناك بين أيدينا سبعة نماذج يوجد ثلاثة منها فى الهرميتاج، وواحد فى الميتروبوليتان، وأحدها فى المتحف الإسلامى فى القاهرة، وآخر فى لندن ضمن مجموعة كيير "Keir" والأخير ضمن مجموعة هرارى فى القاهرة (٢٦٧) أيضا.

(267) انظر: David - Weill, J. "Cinq aiguieres de bronze archaïques unité de l'art Musulman", *Semitica*, I, (1948), p. 79 - 85; Dimand, M. "A Review of...", p. 203; Fehérvári, G. *Islamic Metalwork in the Keir Collection*, p. 28, Pl. A ve I a-d; Gülck, H. -Diez, E. *Die Kunst des Islam*, p. 445 a-b; Persian Art. Exhibit at Royal Academy 1931. Londra 1931 معرض - الفن الإيرانى Sarre, F. *Die Kunst des Islam*, London 1931, p. 12; Alten Persien, 1; Survey, صورة 136 - 137; Sceratto, U. op. cit., vol. VII, Pl. 245; The Arts of Islam, Kat. no. 167.



والإبريق الموجود في متحف الفنون الإسلامية بالقاهرة (صورة ٢٥)، يرجع إلى آخر الخلفاء الأمويين مروان الثاني (١٤٩هـ = ٧٤٤م)^(١٩*)، وقد اكتشف في مقبرته الواقعة بالقرب من القسطاط. وعلى هذا النحو، فإن كل الأباريق ذات المباسم التي على هيئة طائر أو ديك، فهي جميعها ترجع إلى العصر الأموي، وتؤرخ بنهاية هذا العصر، خاصة أواسط القرن الثامن، الثاني الهجري^(٢٦٨).

وعلى بدن الأباريق ذات الأبدان الدائرية، والمباسم التي على هيئة طير، أو ديك، فزخارف البدن، والعنق عبارة عن حفر، أما المقابض فقد طبق فيها أسلوب النقش البارز أما حول الفوهة فتم استخدام أعمال التخريم. وكما أوضحنا سابقاً، فإن الإبريق الموجود ضمن مجموعة كبير بلندن، والمؤرخ بنهاية القرن السابع، وبداية القرن الثامن الميلادي أي الثاني الهجري، كمثرى البدن، وله بروز يستند عليه باطن الإصبع، على شكل سعة نخيل قد زخرف

(268) Dimand, M. Handbook, p. 133 - 135; Grube, E. J. op. cit., p. 34, صورة 8; Migeon, G. Manuel, p. 29. Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, p. 137; Sarre, F. "Die Bronze Kanne des Kalifen Nervan II im arabischen Museum in Kairo", Ars Islamica, I, (1934), p. 10 - 14; Sceratto, U. op. cit., p. 23; Sourdrel, J. - Thomine und Spuler, B. op. cit., صورة 70.

بتقنية التخریم. (انظر حاشية ٢٥٨ فهرارى). إن تقنية التخریم التى تشاهد فى زخارف أباریق العصر الأموى لأول مرة فى الفنون المعدنية الإسلامية، مثلها مثل تقنية التطعيم، قد أظهرت تطورا كبيرا فى خراسان فى أواسط القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى. ومن قبل ذلك فى العصر السلجوقي. وكذلك، فإن القناديل سواء المصنوعة منها عن طريق الطرق، أو الصب، أو المباخر، أو المواقد، فإن هذا الأسلوب الزخرفى سوف يستخدم فى هذه الأعمال المعدنية بشكل واسع.

إن إبریق مروان الثانى الموجود فى متحف الفنون الإسلامية فى القاهرة، أكثر ثراء بالقياس إلى الأباریق الستة الأخرى من ناحية الزخرفة. ففوق بدن هذه التحفة، فإن مجموعات الحيوانات التى استقرت فى حظائر، أو روزينات أى شارات تأخذ شكلا مبروما وملفوفاً عند الأكتاف، والحفر الغائر المكون من أضلاع عميقة، فإنه قد طعم فى بعض الأحيان بأسلاك نحاسية. وإذا كان الأمر كذلك^(٢٦٩) إلا أنه لم تصادف فى أى ضلع محفور بقايا تطعيم من أى نوع. أما الفوهة إذا كانت قد نقشت بتقنية التخریم، فإن المقبض قد رسم بموتيفات نخيلية أو رمانية.

ومع أن أحد الأباریق ذات المباسم الديكية الشكل قد وجد فى مصر، فليس هناك دليل قاطع على أنها قد صنعت فى الورش المصرية.. فإن زخرفة الآثار المعدنية بالهياكل الحيوانية الصغيرة هى إشارة إلى خاصية بأنها صنعت بإيران أكثر من سواها^(٢٧٠). فأصول هذه الزخرفة قد بدأت فى الظهور منذ عصور قديمة جدا. فمثلا هناك زخارف بارزة فوق طاس ذهبى يرجع إلى إيران، ومؤرخة بالقرن الثانى عشر قبل الميلاد، ترى فيها أشكال

(269) Dimand, M. "A Review of...", p. 203.

(270) Ettinghausen, R. "The Immanent Features of Persian Art", The Connoisseur, CLXII, (1966), p. 208 - 209.

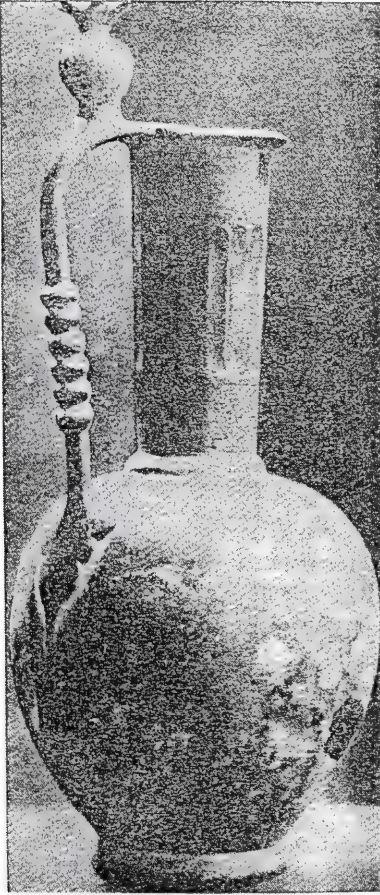
حيوانية^(٢٧١). ويفترض كل من ديمانـد Dimand وصاره Sarre أن تكون الأباريق ذات الأبدان الكروية، والتي تأخذ بزائبيها أشكال الطيور أو الديكة ترجع إلى ورش إيران أو بلاد ما بين النهرين، أما فخروارى Fehérvârî فيرجع هذه النوعية إلى معامل مصر أو سوريا^(٢٧٢).

كما توجد أيضا أباريق لا يوجد لها مباسم على أبدانها الكروية الشكل، ولكنها تشبه الأباريق ذات المباسم التي على هيئة الديكة من ناحية القالب وترجع إلى العهد الإسلامي المبكر. ونماذج هذه المجموعة من الأباريق ذات البروز الذي يعتمد أو يستند عليه الإصبع، والتي على هيئة رمان بصفة عامة، وتوجد فوق القسم العلوى من المقبض المزخرف بصفوف من الخرز؛ فهي موجودة ومعروضة فى مجموعة صاره Sarre فى برلين الغربية، وضمن مجموعة كبير فى لندن وضمن مجموعة ق. ر. مارتين فى استكهولم، وضمن مجموعة پ. مالون بياريس، ومتحف الميتروبوليتان، وفى الهرميتاج.. (صورة رقم ٢٧، ٢٨)^(٢٧٣). ويعتقد

انظر: (271) Porada, E. The Art of Ancient Iran. Pre Islamic Cultures, New York, 1965, p. 94, fig. 61.

انظر: (272) Dimand, M. "A Review of...", p. 203; Sarre, F. "Die Bronze Kanne des...", op. cit., p. 14; Fehérvârî, G. Islamic Metalwork in the Keir Collection, p. 28.

انظر: (273) Dimand, M. Handbook, p. 137; Fehérvârî, G. Islamic Metalwork in the Keir Collection, p. 29 - 30, Pl. 2 c; Martin, F. R. Sammlung aus dem Orient in der Allgemeinen Kunst und Industrie-Ausstellung zu Stockholm. Sergi Katalogu. Stockholm. vitrin 7; Sarre F. Ausstellung Iranische Kunst in 1897, Zurich. Zürich Sergisi Katalogu, Zürich, 1936, p. 28 - 29; Sarre, F. - Mittwoch, E. Erzeugnisse Islamischer Kunst. Sammlung F. Sarre. Teil 1: Metall, Berlin, 1906, Pl. IV, nr. 12; Sceratto, U. op. cit., صورة 12. (إن سقراط قد أرخ الإبريق الموجود فى متحف الميتروبوليتان بالقرن ١٢، وأنا أعتقد أن هذا الإبريق يرجع إلى القرن التاسع أو العاشر أى الثالث أو الرابع الهجري).



صورة ٢٨



صورة ٢٧

إن بعض الأباريق الرمانية والموجودة ضمن الأباريق ذات المباسم الديكية، قد صنعت في ورش بلاد ما بين النهرين، أو في إيران. (يوجد إبريق برونزي مرتبط بهذه المجموعة في المتحف الإثنوغرافي في أنقرة، وسوف يدرس هذا العمل في القسم المخصص للتعريف بالنماذج الموجودة في متاحف تركيا...).

كما توجد مجموعة صغيرة معروفة من المطرات أي القرب الذهبية، والفضية، والبرونزية، التي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر.

وهناك مشربتان ذهبيتان قد صنعتا بتقنية الطرق، وتشبهان بعضهما بعضا لدرجة التطابق، إحداهما فى واشنطن ضمن مجموعة معرض فريير للفنون "Freer Gallery of Art" والثانية ضمن مجموعة كيثركيان Kevor kian فى نيويورك. والنموذج الموجود فى معرض الفريير (صورة ٢٩) توجد كتابة كوفية تحيط بحافة الفوهة تبين أنه يرجع إلى الأمير



صورة ٢٩

البويهى (أبو منصور باختيار بن معز الدولة) (٩٦٧ - ٩٧٨م = ٣٥٧ - ٣٦٨هـ)؛ أما تلك التى توجد ضمن مجموعة كيثركيان، فإن كتاباتها تذكر لقب اسم الأمير البويهى أيضا (صمصام الدولة) (٩٨٥ - ٩٩٨م = ٣٧٥ - ٣٨٩هـ)^(٢٧٤). وهكذا فإن هذه القرب من الواضح أنها نماذج ترجع إلى

⁽²⁷⁴⁾ انظر: Atil, E. Persian Exhibition (2500 Years of Persian Art). Freer Gallery of Art. 1971 Sergisi Kataloğu, Washington, D. C., =

إيران، وإلى النصف الثاني من القرن العاشر أى الرابع الهجري. وفوق هذه التحف المزخرفة بنقوش غائرة، والمطبقة بتقنية الريبوزيه "Repoussé" توجد هياكل لأبو الهول، ولكبش، ولطاووس قد رسمت داخل خراطيش متصلة ببعضها بعضاً.. ويلفت إ. باير "E. Baer" الأنظار إلى أن هياكل أبو الهول لم تستخدم تقريباً على الإطلاق فى إيران قبل منتصف القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى على الآثار المعدنية الإيرانية، وأن هذه الهياكل ترى بشكل أكثر على الآثار التى تعود إلى شرق إيران. وأن هيكل أبو الهول الذى نراه فى زخارف المشربيات أى المطرات البويهية التى ترجع إلى القرن العاشر أى الرابع الهجري، ما هى إلا استثناء لهذا العصر، حسب قوله^(٢٧٥).

أما أقسام الأرضية فى المشارب البويهية، فلم تترك فارغة على الإطلاق، بل اكتظت بدوائر صغيرة قد صنعت بجوار بعضها البعض. وأن هذه الأرضية التى ملئت بأسلوب التنقيط المسمى "بيكه" "pike" أو پوانتیه Puantiye نشاهده على سطح مشربية فضية ترجع إلى القرن العاشر أى الرابع الهجرى (صورة ٣٠) ^(٢٧٦).

5; Harari, R. op. صورة 1971, Kat. no. 52; Grube, E. J. op. cit., p. 20, cit., Survey, vol. VI, p. 2503 - 2504 ve vol. XII, P1. 1343; Kühnel, E. "Die Kunst Persiens unter den Buyiden", Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, vol. LVI, (1956), p. 78 - 92; Migeon, صورة 216; Sceratto, U. op. cit., p. 26, صورة G. Manuel, vol. II, p. 11,

XXVIII. صورة 5; Sourdel - Spuler. op. cit.,

⁽²⁷⁵⁾ Baer, E. Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. Oriental Notes and Studies. 9, Jerusalem, 1965, p. 13.

⁽²⁷⁶⁾ انظر: عن هذا الإبريق الموجود فى الهرميتاج؛ Survey, vol. VII, P1. 222 A-B.



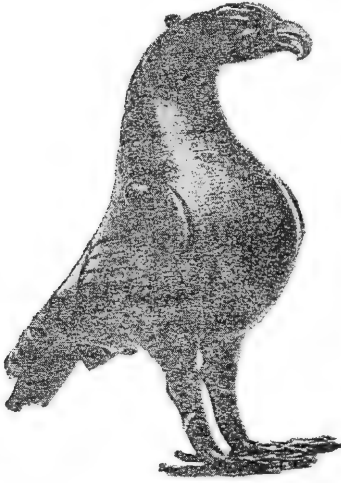
صورة ٣٠

إن الأرضيات المملوءة بدوائر صغيرة، والتي نراها على الآثار التي ترجع إلى القرن العاشر الميلادي / الرابع الهجري، لأول مرة، في الفن المعدني الإسلامي، تشير إلى أنها خاصة إسلامية بحتة. فحشو الأرضية بهذا الطراز، نراه أيضا فوق إبريق فضي^(٢٧٧) يرجع إلى العصر الإسلامي المبكر، وموجود في متحف الهرميتاج، كما نرى نفس هذه الموتيفة = "هذا العنصر الحشوي" في زخارف طاس برونزي^(٢٧٨) مؤرخ بأواخر القرن العاشر الميلادي أي الرابع الهجري، وترجع إلى مصر، وموجودة في متحف الميتروبوليتان. وهكذا، فإن أسلوب الملء بالتقطيع لأرضية التحفة، أو العمل المعدني، كان معروفا، بل ورائجا في العالم الإسلامي، خلال هذا العصر.

⁽²⁷⁷⁾ انظر: Survey. vol. VII, P1. 223 A - B.

⁽²⁷⁸⁾ Grube, E. "A Bronze Bowl from Egypt", Journal of American Research Center in Egypt, IV, (1965), p. 141 - 143, P1. XXXIII.

كما توجد مشربية فضية واحدة في متحف الهرميتاج، قد استقرت فوق ثلاثة قوائم مرتفعة، بدلا من القاعدة المنخفضة الدائرية، وهي تذكر بتلك المشربيات الفضية البويهية من ناحية الشكل (رسم ٣٢) ^(٢٧٩). أما قسم العنق، أو الرقبة، لهذه المشربية التي ملئت أرضيتها بالدوائر الصغيرة، فهي



مزخرفة بأشكال، وهياكل سفنكسية وطاووسية نمطية، قد استقرت داخل أطر على شكل ضفيرة الشعر. (وهذه المشربية، هي النموذج الثاني، من النماذج النادرة التي استخدمت الهياكل السفنكسية، والطاووسية في زخارفها، بين الآثار المعدنية التي ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة..(انظر حاشية ٢٧٥). واكتاف المشربية مزدانة بكتابة مخرمة جيدة، قد كتبت بالخط الكوفي. وتبين أنها ترجع إلى شخص يدعى (حسين بن علي) ^(٢٨٠).

صورة ٣٢

وبالاستناد على خصائص الكتابة، فإن هذه التحفة يمكن إرجاعها إلى خراسان وإلى النصف الثاني من القرن العاشر/الرابع الهجري ^(٢٨١). بين الزخارف الموجودة على بدن

⁽²⁷⁹⁾ انظر: Barrett, D. op. cit., p. 6; Harari, R. op. cit., Survey, vol. VI, p. 2493, fig. 823; Simirnov, Y. I. op. cit., Pl. LXXII.

⁽²⁸⁰⁾ Harari, R. op. cit., vol VI, p. 2493; Sceratto, U. op. cit. p. 26.

⁽²⁸¹⁾ Berchem, M. "Inscriptions mobilières Arabes en Russie", Journal Asiatique, vol. XIV. (1909), p. 403. Formu ve motifleri bakımından bu maşrapa ile akraba olan Hermitage Müzesindeki bir gümüş vazo da yazılarının karakterine dayanılarak 10 uncu yüzyıla tarihlenmektedir. Bak: Dimand, M. "A Review of...", p. 201, fig. 6.

المشربية الدائرية نرى هياكل طيور فى حالة حركة، وفى أحجام مختلفة، كما أن البروز الذى يوضع عليه الإصبع فى المقبض جاء على هيئة طائر. إن هيكـل الطائر المستقر على المقبض، يرى أيضا على مشربية برونزية ترجع إلى التركستان، ومؤرخة بالقرن التاسع، أو العاشر أى الثالث أو الرابع الهجرى^(٢٨٢). إن هياكل الطيور، أو الأسود أو ما شابه ذلك من مخلوقات على هيئة هياكل، سوف نصادفها مرة أخرى على الآثار التى ترجع إلى خراسان، والتى تؤرخ بنهايات القرن الثانى عشر، أو بدايات القرن الثالث عشر أى السابع الهجرى. إن المشربية الفضية الموجودة فى الهرميتاج تعتبر رائدة، ومقدمة للشمعدانات، والأباريق الخراسانية فى العصر السلجوقى والمزخرفة بهياكل حيوانية صغيرة.

وقد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالطاسات والصوانى والأطباق الخاصة بالعصر الإسلامى المبكر، أن هناك مجموعة من التحف الفضية المزخرفة بأفاريز كتابية بالخط الكوفى المزهر (انظر حاشية رقم ٢٥١). وأنه فيما بين هذه المجموعة نماذج موجودة فى متحف سراى گلستان فى طهران. وبالإضافة إلى الأطباق، والطاسات (انظر صور ١٩ ، a-b) فإن هناك زهريات، وإبريقا، ومشربية = دورقا (صور ٣١ a-c) أيضا. وهذه التحف التى يعتقد أنها ترجع إلى الأمير أبى العباس والكين بن هارون

⁽²⁸²⁾ انظر: Fajans, S. "Recent Russian Literature on Newly Found

Middle Eastern Metal Vessels", *Ars Orientalis*, II, (1957), p. 68.

عن مشربيات برونزية أخرى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر انظر:

Fehérvári, G. *Islamic Metalwork in the Keir Collection*, Pl. 2d - 4a.

المنتسب إلى نجباء منطقة الديلم، يمكن تأريخها بالنصف الثاني من القرن العاشر، وذلك استناداً إلى خصائص الخطوط الكوفية المزهرية^(٢٨٣).



صورة ٣١ a



صورة ٣١ b



صورة ٣١ c

انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1345.⁽²⁸³⁾

ومن المحتمل أن الزهريات، والدوارق، والأباريق التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، مع النماذج التي صنعت من الذهب والفضة، والتحف البرونزية التي صنعت بعناية فائقة هي الأخرى، جميعها قد طلبت من قبل أصحابها الأعيان، والنبلاء، والأمراء لكي تعرض في قصورهم كنوع من الزينة، وكرمز لقدرتهم، وسطوتهم. أما الأباريق التي تركت سطوحها خالية من النقوش، فمن المعتقد أنها قد صنعت من أجل الاستخدام في الحياة اليومية.

إن الأباريق ذات الأبدان الكثيرة، قد شاهدها في المشاهد المتعلقة بالعبادات، والمراسم الدينية، وزخارف "طاق بوستان" الذي يرجع للعصر الساساني^(٢٨٤). ولكن الأباريق من العينة نفسها، يتضح أنها قد استخدمت كآنية لشرب الخمر، في قسم كبير منها من تلك التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، ونراها فوق الأطباق الفضية التي ترجع إلى العصر نفسه، كما نشاهدها في مناظر اللهو والتسلية الملكية (انظر رسوم ٨، ٩).

الأواني البرونزية التي على شاكلة الحيوانات:

(المباخر والأكوامانيات =) أواني للماء.

بين أيدينا مجموعة من التحف المعدنية التي تأخذ شكل حيوانات، وترجع إلى العصر الإسلامي المبكر، وتؤرخ فيما بين القرنين الثامن والعاشر أي الثاني والرابع الهجريين. بعض من هذه التحف عبارة عن مباخر على هيئة حيوانات مختلفة، وتتراوح أبعادها ما بين ٣٥ - ٤٠ سم ومصبوبة من البرونز الخالص، وفي حالة قطعة واحدة. والبعض الآخر قد صنعت كأوان للمياه. ويعتقد أن

(284) Ghirshman, R. Iran: Parthians and Sasanians, Paris, 1962, P1. 235.

العدد الأوفر من هذه التحف التى على هيئة ديكة أو حصان أو عقاب وقد نقشت سطوحها بخطوط غائرة، قد صنعت فى ورش ومعامل خراسان أو ما وراء النهر^(٢٨٥).

إن الأوانى التى على هيئة الحيوان، والتى صنعت من السراميك أو البتوم أى الحمري، فى الفن الإيرانى قد عرفت منذ ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد، أما الريتونات أى التواتر وائتلاف أجزاء الأثر بعضها مع بعض بحيث تؤلف كلا فنيا. البرونزية "Tunç ritonlar" ظهرت فى المنطقة نفسها اعتبارا من القرن التاسع قبل الميلاد^(٢٨٦)، ولكن الريتونان الذهبية فترجع إلى العصر الآخمندى^(٢٨٧). والريتونات الفضية فترجع إلى العصر الساسانى^(٢٨٨). كما أن هناك أشكالا حيوانية برونزية ترجع إلى العصر الساسانى. أما هيكل العقاب البرونزى والذى تبلغ أطواله ٣٦ × ٤١ سم، والموجود فى متحف الدولة فى برلين الغربية، والموضوع على قوائم خشبية، فهو مؤرخ بأواخر العصر الساسانى^(٢٨٩).

إن صناعة الأوانى التى على هيئة حيوانات، والمرتبطة بالعنعات أى

(285) Dimand, M. "A Review of...", ص. 204; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 164 - 165; Idem. "Die Metallarbeiten auf der Mohammedanischen ausstellung...", op. cit., p. 505; Sarre, F. "Bronzeplastik in Vogelform", Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 51, (1930), p. 159.

(286) Porada, E. op. cit., ص. 49، صورة 8; p. 52، صورة 33; p. 104، صورة 32; p. 121، صورة 25.

(287) Ibid., ص. 165، صورة 47.

(288) Grabar, O. Sasanian Silver, p. 71، صور 47 - 49.

(289) Melikian - Chirvani, A. S. "A Sasanian Eagle in the Round", Journal of the Royal Asiatic Society, I, (1969). p. 2 - 9; Pl. I a - b.

الموروثات القديمة في إيران، ظلت مستمرة في العصر الإسلامي المبكر، وفي العصر السلجوقي. ولكن الحيوانات البرونزية، والتي اتخذت شكل التماثيل في الفن الإسلامي، فإنها تشاهد في مناطق أخرى غير إيران؛ فتراها في إسبانيا المسلمة، ومصر الفاطمية في القرنين الحادي عشر، والثاني عشر أي الخامس والسادس الهجريين.

أما المباخر وأواني المياه التي على هيئة الحيوان، حتى وإن كانت ترجع إلى عصور، ومناطق مختلفة، فإنها من ناحية تقنية الصنع والشكل تبدو متشابهة مع بعضها بعضا إلى حد بعيد. ولهذا السبب فإن النماذج التي لا توجد عليها كتابات أو خصائص إسلامية واضحة، فإن التفرقة بينها وبين تحف العصر الساساني أمر صعب. ومثال ذلك؛ فإن هناك أنيتى ماء برونزيتين، إحداهما على هيئة إوزة والأخرى على هيئة غزال، وموجودتان في متحف الهرميتاج، وإنه لمن الصعوبة بمكان، القطع بإرجاعهما إلى بدايات العصر الإسلامي المبكر، أو إلى أواخر العصر الساساني⁽²⁹⁰⁾.

كما أن التحف والنماذج التي يعتقد أنها تعود إلى العصر الإسلامي، استنادا على الكتابات الموجودة عليها، أو على الخصائص الإسلامية التي تتصف بها، يصعب أيضا القطع في تحديد العصر، أو المنطقة التي تعود إليها. بل إن عددا من الباحثين أمثال؛ مارسيل Marcel ولانجي Lanci وبراون Braun، وصاره Sarre، ودييز Diez، وميغيون "Migeon" وبارت Barrett، وأردمان "Erdmann" وسكراتو Sceratto لم يقطعوا

⁽²⁹⁰⁾ انظر: Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, Pl. 138 - 139; Idem.

"Bronze plastik in Vogelform", op. cit. p. 159 ve 162, abb. 1:

Sarre, F. Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 135 A - B.

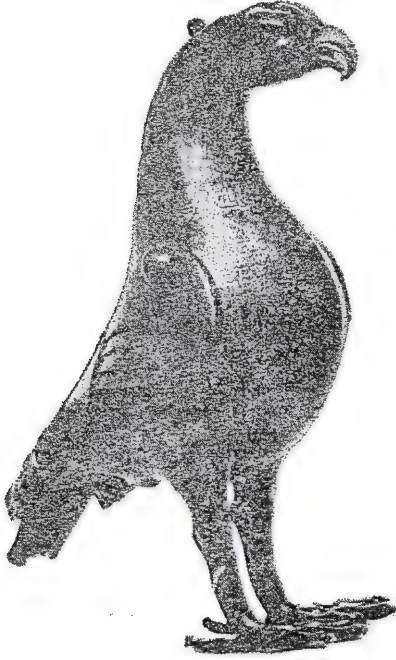
برأى فى الأزمنة، أو المناطق أو تواريخ صنع القطع الفنية المعدنية التى على شاكلة الحيوانات، وكانت كل آرائهم عبارة عن تخمينات فقط.

وعند تصنيف المباخر، وأوانى الماء؛ فمن الممكن أن تكون الزخارف المتتابعة الواحدة تلو الأخرى، وأسلوب صنعها من العوامل التى تساعد الباحثين، ولكن هذه الزخارف من الممكن أن تخدع المؤرخين المهتمين بتاريخ الفنون من حين لآخر. فقد نصادف زخارف على بعض النماذج التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، إذا ما نظرنا إلى شكلها، ولكنها ترجع فى الواقع إلى عصر متأخر جدا. هذه التحف، ترجع من حيث الشكل إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر، أما من ناحية الموثيقات فإنها مرتبطة بالقرن الحادى عشر أو الثانى عشر أى الخامس أو السادس الهجرى. وبعض الهياكل الحيوانية البرونزية، التى صنعت فى بدايات العصر الإسلامى المبكر قد تركت سطوحها خالية من الزخارف، تم زخرفة هذه السطوح، ونقشت فى عصور تالية، وكان هذا أمرا متاحا. ولو وضعنا الموثيقات التى فوقها فقط فى الاعتبار، فلن يودى ذلك إلى تصنيفها وفقا لتاريخ محدد.

وأقرب نموذج مؤرخ، والذى يمكن إسناده إلى العصر الإسلامى المبكر، بشكل قاطع، فيما بين الآثار التى على هيئة الحيوان، هو أنية مياه = "أكوامانيل" برونزية على شكل عقاب وموجود فى متحف الهرميتاج (صورة ٣٢) (٢٩١). ومن الكتابة المخرمة جيدا، والتى خطت بالخط الكوفى الذى أخذ مكانه

(291) Diakonov, M. M. "Arabskaya Nadpis na bronzovom orle iz sorbrany gosudarstvennogo Ermitaza", Epigrafika Vostoka, IV, Moscou-Leningrad, (1951), p. 24 - 27, صورة 1. (İngilizce Bookreview: Ars Orientalis, II. (1957), p. 548; Sourdél-Spuler. op. cit., صورة XVI.

على عنق الآنية التي على هيئة العقاب، والتي بلغ طولها ٣٥ سم يتضح أنها قد صنعت في سنة ٧٢٣ م من أجل شخص يسمى "سليمان" ولكن لا تعطينا هذه الكتابة أى معلومات عن مكان الصنع. ويفترض دياكونوف Diakonov أن سليمان الذى ورد اسمه فى الكتابة يمكن أن يكون هو "سليمان بن يزيد" الذى كان واليا على البصرة سنة ٧١٤ م أى ٩٦ هـ. وفوق الإبريق الموجود فى متحف تفليس، والذى يتضح من الكتابة أنه صنع فى البصرة سنة ٦٨٩ م أى ٧٠ هـ لمن يسمى "ابن يزيد". (انظر حاشية ٢٥٨). كما يتضح من كتابة كليهما أنهما يشبهان بعضهما. فإناء المياه

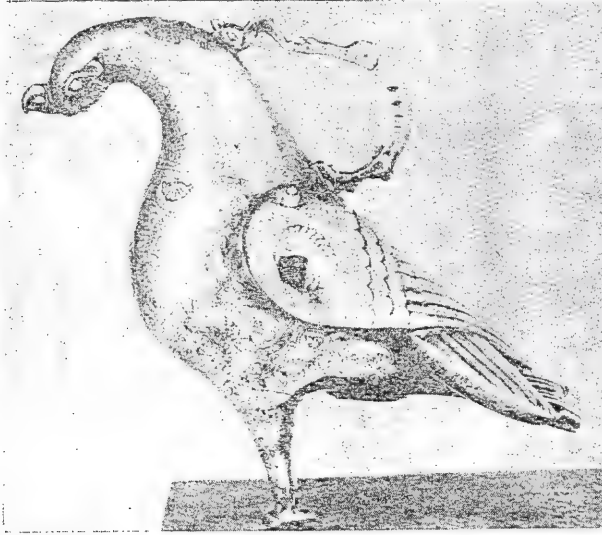


صورة ٣٢

الذى على شاكلة العقاب والمؤرخ بسنة ٧٢٣ م أى ١٠٥ هـ والإبريق المؤرخ بسنة ٦٨٩ م = ٧٠ هـ، والمصنوع فى البصرة، يعتقد، بل هناك احتمال كبير، أنهما قد صنعا لوالى البصرة سليمان بن يزيد.

كما يوجد فى مجموعة ژ. برومر هيكل طائر صغير، يذكر بالإناء العقابى الموجود فى متحف الهرميتاج من ناحية الشكل، ولكنه صنع بأسلوب الصهر والسبك المملوء الداخل. إن قطعة الطائر البرونزى، أيضا، والتي يبلغ طولها ١٢,٥ سم يعتقد أنها ترجع إلى قطعة فنية أخرى، يمكن إرجاعها

إلى القرن الثامن الميلادي أى الثانى الهجرى^(٢٩٢).
وهناك تحفة إسلامية أخرى على هيئة طائر، معروضة فى متحف الدولة
فى برلين الغربية، عبارة عن مبخرة برونزية (صورة ٣٣)^(٢٩٣).



صورة ٣٣

والمبخرة؛ هى الإناء الذى يشعل فيه البخور، وهى ليست مخترعا جديدا

⁽²⁹²⁾ Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, New York, 1945, p. 53, Pl. 41.

⁽²⁹³⁾ انظر: Erdmann, H. op. cit., صورة 17; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 165, صورة

165, Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 234; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 767 - 768 ve vol. VII, Pl. 242; Sarre, F. "Bronzeplastik in vogelform", op. cit., p. 159 - 164,

صورة 12, Sceratto, U. op. cit., p. 12, صورة 2.

يرجع إلى العالم الإسلامي، فهي معروفة في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة. ومن المعروف أنها كانت تستخدم كإناء خاص يشعل في داخله أغصان الأشجار ذات الروائح الطيبة كالصندل والعود في المناسبات الاجتماعية، أو في المراسم الدينية، أو في أعمال السحر^(٢٩٤).

وعلى الرغم من أن الإسلام يعارض الإسراف، فإن الأشياء الثمينة كالمجوهرات، والذهب والفضة والبخور^(٢٩٥). والروائح الغالية قد عرفها الإسلام، واستخدمها المسلمون؛ فوفقا لما ذكره المسعودي؛ "فإن المأمون (٨١٣ - ٨٣٣ م = ١٩٨ - ٢١٨ هـ) الخليفة العباسي^(20*). كان يدعو العلماء، والقضاة إلى سرايه كل يوم ثلاثاء أسبوعيا، وكانت الأطعمة تقدم إلى ضيوفه قبل المجلس، ثم تشعل المباخر، ويستنشقها الزوار^{(٢٩٦)(21*)}.

كما أن ابن رشد جغرافي القرن العاشر الشهير، يكتب أن البخور كان يشعل في السرايات، والقصور، واستخدمه الخلفاء، والأمراء، والنبلاء، كما كان يستخدم في المنشآت الدينية - ربما كان يقصد الكنائس المسيحية - ويوضح الكاتب نفسه؛ "أن الخليفة عمر قد أهدى إلى جامع المدينة مبخرة فضية صناعة سورية على سطحها زخارف على شاكلة هياكل بشرية^(٢٩٧)".

⁽²⁹⁴⁾ انظر: Ağaoğlu, M. "About a Type of Islamic Incense Burner";

Art Bulletin, 27, (1945), p. 28, حاشية 1.

⁽²⁹⁵⁾ عن استخدام البخور في العصر الإسلامي، انظر: Ibid., p. 28, حاشية 1.

⁽²⁹⁶⁾ Ibid., p. 28, حاشية 5.

⁽²⁹⁷⁾ Ibid., p. 28, حاشية 8.

أما ابن زبير أحد رحالة القرن الثاني عشر الميلادي / السادس الهجري، وفي الجزء الذي يصف فيه صلاة رمضان في المسجد الحرام يشير إلى أن "بخورا كثيرا كان يشعل في الجامع"^(٢٩٨).

إذا كنا قد ذكرنا في الفقرات السابقة أن استخدام البخور كان شائعا في المناسبات الاجتماعية، والمنشآت الدينية، وأن له مكانته بين المسلمين، فمن الجدير أن نذكر أيضا؛ أن المصادر التاريخية تسجل أيضا أن مباخر رائعة وفاخرة قد صنعت في العالم الإسلامي منذ بدايات القرن العاشر الميلادي / الرابع الهجري، وخاصة في همدان^(٢٩٩).

إن المبخرة التي تعرض في متحف الدولة في برلين الغربية، والتي على شاكلة طائر، لا تمثل طائرا بعينه؛ فالجسم يشبه جسم حمام، أما المنقار، فإنه منقار طائر مفترس. إن الخطوط المتدفقة والمناسبة للطائر الذي يبلغ طوله ٣٤,٥ سم، جناحاه متدليان إلى أسفل، ومتصلة بالظهر في شكل متناغم. ومقبض المبخرة يشبه جسد نمر مجسد بدون أي تحوير، والثلاث الأسفل على شكل قدم أسد ضخمة، أما الثلاث الأعلى، فمتصل بالجسد مكونا شكل دولفين. أما قسم بطن الطائر، فهو عبارة عن نافذة ذات غطاء يوضع فيها البخور إلى الداخل، أما المنقار والأذن، والرأس والصدر فهي محلاة بتقوب دقيقة يمكن أن يخرج منها دخان البخور.

إن المبخرة الموجودة في برلين والتي تزخرف جناحيها وذيلها خطوط عميقة، وكذلك يوجد روزت "Rozet" من النقوش البارزة فوق مفصل

(298) Ibid., p. 28, حاشية 9.

(299) Ibid., p. 29, حاشية 13.

الكتف تشكل تضادا واضحا مع الخطوط المحفورة بشكل دقيق على بدن وصدر الطائر. وعلى الظهر والصدر، نشاهد نقوشا لنباتات متسلقة تنتهي بأوراق ذات ثلاثة أو خمسة أطراف. وبين النباتات المتسلقة، ترى خرطوشات كبيرة وصغيرة ارتبطت ببعضها بعضا بأطر مضفرة. وداخل الخرطوشات، وبين الأعشاب والنباتات نشاهد أرانب صغيرة تلهو، وطيورا غريبة ذات مناقير طويلة، وكذلك نرى موتيفات نجمية ثمانية الشكل مكونة مربعين قد استقرا بشكل متقاطع وروزنات أى ورديات بارزة.

إن الأوراق ذات الأطراف الثلاثية أو الخماسية يرى شبيه لها أيضا على كتف الإبريق البرونزى الموجود فى متحف الدولة ببرلين والذى يرجع إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر^(٣٠٠).

أما التكوينة الجمالية المكونة من زوج من الأرانب والتي تستقر داخل الخراطيش، فإننا نراها على إبريق إيراني يرجع إلى العصور الإسلامية المبكرة^(٣٠١)، ولكن إذا كانت الأرانب المرسومة على القماش قد رسمت بشكل محور جدا، فإن تلك التي نراها على مبخرة برلين قد رسمت بشكل طبيعي.

إن أقرب ما يكون إلى العناصر النباتية الزخرفية والهياكل الحيوانية الموجودة بشكل بارز وتزين بدن وصدر الطائر الموجود فى برلين نرى شبيها لها تماما فوق الإبريق الذى يشكل الديك بمبسمه (انظر رسم ٢٥ وحاشية ٢٦٨) والموجود فى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة، ويعود

⁽³⁰⁰⁾ انظر: Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 767 ve vol. VII, Pl. 244

A; Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, p. 134.

⁽³⁰¹⁾ انظر: Sarre, F. "Bronzeplastik in Vogelform", op. cit., p. 164,

abb. 6.

تاريخه إلى أواسط القرن الثامن أى الثانى الهجرى حيث إنه اكتشف فى مقبرة مروان الثانى. إن المبخرة التى على هيئة طائر والموجودة فى برلين والتى يؤرخها صارى Sarre إلى القرن السابع أو الثامن الميلادى أى الأول أو الثانى الهجرى، بينما يرجعها كوهنل Kühnel وسقراطو Sceratto إلى القرن الثامن أو التاسع^(٣٠٢). وفى اعتقادى الراسخ أنها ترجع إلى نفس عصر إبريق مروان الثانى، أى أنها تعود إلى نهاية العصر الأموي.

وبالإضافة إلى الأيقونة التى على شاكلة عقاب (رسم ٣٢) والموجودة فى الهرميتاج، والتى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، فإن هنا، كذلك؛ أيقونتين أخريين إحداهما على هيئة حصان والأخرى على هيئة ديك (صورة ٣٤ ، ٣٥)، وكلاهما موجودتان فى الهرميتاج، ويرجع كل من فرى Fry وغولجك Glücek ودييز Diez هذه التحف إلى ورش ما وراء النهر أو خراسان معتمدين فى ذلك على زخارف التحف الأخرى الموجودة فى الهرميتاج والتى ترجع إلى القرن الثامن أو التاسع أى الثانى أو الثالث الهجرى، وبينما يرجعها صارى إلى التاسع فإن ميغوين "Migeon" يرجعها إلى القرن التاسع أو العاشر^(٣٠٣) ولكن نموذج أقوامنيلات = أوانى المياه التى على شاكلة الديك والتى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر لابد

⁽³⁰²⁾ انظر: Kühnel, E. Kleinkunst, p. 165; Sarre, F. "Bronzeplastik in

Vogelform", op. cit., p. 163; Sceratto, U. op. cit., p. 12.

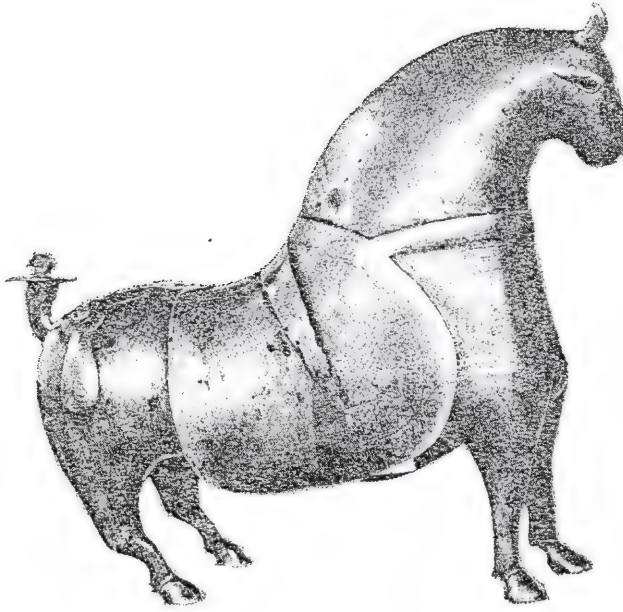
⁽³⁰³⁾ انظر: Fry, R. "The Munich Exhibition of Mohemmedan Art",

Burlington Magazine, 17,(1910), p.289-290, Pl.2,

Glück, H. -Diez, E. op. cit., p. 447 ve 585; Kühnel, E. "Die Metallarbeiten auf der...", op. cit., p. 505; Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 371, fig. 179; Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, Pl. 140;

Idem. "Bronzeplastik in Vogelform", op. cit., p. 162 ve fig. 2 - 3.

من الإشارة إلى أن الموتيفات (صورة ٣٥) "العناصر" الزخرفية التي تزينها ترجع إلى أواخر القرن الثامن أو التاسع أو حتى العاشر أى الثانى أو الثالث أو الرابع الهجري.



صورة ٣٤

وعنق هيكل الديك تبلغ أبعاده 27×35 سم وزخرف عرفه وأجنحته برسوم هندسية، أما البدن الذى ترك بدون أى زخارف فإنه محلى فقط بأربع خرطوشات دائرية الشكل، ملئ اثنان منها بفلزات نخيلية بالشكل الذى نراه على التحف السلجوقية، وداخل الفلزات نرى هيكل آلة الهارب الموسيقية، أما الدائرتان الأخريان فقد احتلتها مناظر ومشاهد العرش، وعلى رأسى الآلتين اللذين زخرفا بخطوط متوازية على الجسم والأجنحة، فإننا نرى تاجا

ذا ثلاث شرائح كنتك التي ترى على رءوس هياكل الهارپ الموجود في الأعمال السلجوقية. نجد نماذج مشابهة لهذه تماما في النماذج التي تخص مجموعة هرارى بالقاهرة، والمدون فوقها بالخط الكوفي أنها ترجع إلى القرن الثامن أو التاسع أى الثانى أو الثالث الهجري، وأحسن نموذج لذلك هو الإبريق البرونزى ذو البدن الكمثرى والمؤرخ بالقرن الثامن أو التاسع أى الثانى أو الثالث الهجري^(٣٠٤).



صورة ٣٥

ولكن سواء من ناحية الشكل أو من ناحية طرز وأسلوب الكتابة فإنها تعود إلى تاريخ متأخر عن الإبريق. وأغلب الظن أنها شغلت في العصر السلجوقى باحتمال كبير^(٣٠٥).
يوضح أ. باير E. Bair أن هياكل آلة الهارپ الموسيقية لم تشاهد على تحف إسلامية، عدا طبق ليستر Lüstr الذى يرجع إلى ما بعد سامراء، وأن هذه الأشكال في هذا العهد لم تكن إسلامية، بل إننا

⁽³⁰⁴⁾ انظر: Ashton, L. "Early Metalwork", Burlington Magazine, LVIII, (1931), p. 40; Pinder - Wilson, R. H. "An Islamic Ewer in Sasanian Style", op. cit., p. 91; Survey, vol. XII, Pl. 1295 A.

⁽³⁰⁵⁾ عن تأريخ الزخرفة انظر: Pinder-Wilson, R. H. "An Islamic Ewer...", op. cit., p. 91; Survey, vol. XII, Pl. 1295

الصورة .

نراها على الأقمشة المصرية القبطية التي ترجع إلى القرن الثامن أو التاسع أى الثانى أو الثالث الهجري، ويذهب باير إلى أن أشكال الهارپ الموسيقية قد ظهرت اعتباراً من عصر سلاجقة إيران، وبخاصة فيما بعد القرن الثانى عشر، وأنها قد احتلت مكانها على الأقمشة والسيراميك والآثار المعدنية⁽³⁰⁶⁾.. وهكذا، نجد أن الإبريق الذى يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر والموجود ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة، (انظر حاشية ٣٠٤) أو أشكال الهارپ التي تزخرف سطح أنية المياه التي على شاكلة الديك والموجودة فى متحف الهرميتاج، يرجع تاريخ صنعها إلى تاريخ سابق على تاريخ زخرفتها وهذا أقرب إلى الاعتقاد.

إن الخرطوش الكبير الموجود على صدر ديك أنية المياه الموجود فى الهرميتاج يرى فيه شخص حاكم يحمل على رأسه تاجاً ذا ثلاث شرائح. ويمسك الحاكم بيده اليمنى صقر صيد، وعلى يساره أسد، وتحت قدميه نشاهد كلب صيد. وأرضية هذا المشهد أو المنظر توجد بين مناظر العرش ومناظر الصيد، فكما أن على الخرطوشات مناظر آلة الهارپ، فإن الأرضية مغطاة بفلزات نباتية نخيلية كذلك الأرضيات التي تعود إلى القرن الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجريين.

وكما أوضحنا سابقاً، فمن المحتمل أن تكون أعمال الزخرفة قد تمت بعد تاريخ الصنع بفترة طويلة.

وضمن مجموعة الهرميتاج، فإن هناك أنية مياه على هيئة بط يتضح فيها الخلاف الواضح فيما بينها، وبين الأشكال الحيوانية التي ترجع إلى

(306) Baer, E. Sphinxes and Harpies..., p. 3 و p. 9 - 13.

العصور الإسلامية المبكرة وبخاصة من ناحية الأسلوب الخزفي^(٣٠٧). وفي البحث الذى قام به أ. شنجرودر "E. Schroeder" والمتعلق بتفاصيل هذه التحفة^(٣٠٨)، وكما سبق عند فرى وغلوجك، ودييز، وكوهنل وأوبيلى وصارى ومعظم مؤرخى الفنون^(٣٠٩) فإن هذه الآنية التى تعود إلى إيران فى العصر الإسلامى المبكر، فإنها قد صنعت فى عهد سلطنة دلهي، واتضح أنها تحفة هندية إسلامية ترجع إلى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر أى السابع أو الثامن الهجري.

الميداليات الذهبية والفضية وأدوات الزينة:

يوجد حتى العصر الحالى مجموعة من الميداليات الذهبية والفضية، والتى ترجع إلى العصر العباسى وعليها پورتريهات = "رسوم لوجوه" الخلفاء. وعلى بعضها اسم الخليفة أو الأمير ولقبه، وعلى بعضها الآخر يوجد تاريخ صب الميدالية والمدينة التى أنتجتها..

وقد اتضح فى المصادر والمراجع التى ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة أن الخلفاء العباسيين والأمراء قد ضربوا ميداليات ذهبية أو فضية بأسمائهم فى العصر العباسي. ففى كتاب الكامل فى التاريخ الذى كتب فى

⁽³⁰⁷⁾ انظر: Survey, vol. VII, Pl. 241.

⁽³⁰⁸⁾ Schroeder, R. "An Aquamanil and Some Implications", Ars Islamica, V, (1938), p. 9 - 20.

⁽³⁰⁹⁾ انظر: Fry, R. op. cit., p. 289; Glück, H.-Diez, E. op. p. 446 و 585; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 135, fig. 97; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. VII, Pl. 241; Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, p. 768 و vol. II, p. 130.

مدينة الري^(22*) سنة ٩٨٨م = ٣٧٨هـ من قبل ابن الأثير، يتضح أن صاحب إسماعيل بن عباس وزير الديلم قد أهدى الأمير فخر الدولة ميدالية ذهبية كبيرة تشبه الشمس، وأنها قد ضربت في جرجان.. وأن هذه الميدالية تحمل ألقاب الخليفة الطائع لله والأمير فخر الدولة^(٣١٠).

والنموذج الأكثر تبكيرا والذي يوجد عليه پورترية لخليفة معين واسمه وألقابه هو ميدالية ذهبية موجودة في متحف قونست هيستورشرز Kunst Historisches في فيينا، على الوجه الأمامي لهذه الميدالية التي تحمل تاريخ عام ٨٥٥ اسم الخليفة المتوكل، وتمثالا نصفيا للخليفة، وعلى الوجه الخلفي نرى هيكل شخص وهو يمسك بمقود جملة (صورة ٣٦b-a)^(٣١١).

توجد ميدالية فضية أخرى يذكر في كتاباتها اسم خليفة عباسي أيضا في متحف برلين الشرقية (صورة ٣٧b-a)^(٣١٢). على الوجه الأمامي لهذه الميدالية؛ يرى هيكل حاكم بدرى الوجه، طويل الشعر، يجلس متربعا على كرسي عرش خفيض. وعلى جانب من جوانب الحاكم الذى أسند يده اليسرى على فخذه، وأمسك فى يده اليمنى قدحا مخروطيا؛ كتابة كلمة "المقتدر" وعلى

⁽³¹⁰⁾ انظر: Bahramî, M. "A Gold Medal in freer Gallery of Art", Archeologica Orientalia in Memoriam E. Herzfeld, New York, 1952, p. 6.

⁽³¹¹⁾ Sarre, F. "Islamische Tongefässe aus Mezopotamien", Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXVI - 2, Berlin, (1905), p. 14; Sourdél, J. - Thomine und Spuler, B. op. cit., صور 154 d - e.

⁽³¹²⁾ Sarre, F. "Islamische Tongefässe...", op. cit., p. 14 - 15 fig. 18; Sourdél, J. - Thomine ve Spuler. op. cit., صور 155 a - b.

الجانب الآخر أيضا كلمة لفظ الجلالة "بالله". وهكذا؛ يتضح أن هذه الميدالية تعود إلى الخليفة العباسي الثامن عشر "المقتدر بالله أبو الفضل جعفر" (٩٠٨ - ٩٣٢م) = (٢٩٦ - ٣٢٠هـ).

إن تكوينه "هيكل الحاكم الجالس متربعا والممسك بقدر في يده" والتي تصادف فوق الآثار المعدنية في العصر الإسلامي المبكر، هي تكوينة زخرفية انتقلت إلى الفن الإسلامي من فن أواسط آسيا. والهيكل المشابهة؛ نشاهدها في اللوحات الجدارية لبنجكنت وتعود إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين الأول والثاني الهجريين، وضمن الرسوم الموجودة فوق العرش في دير داندان أوليك "Dandan Uilik" وبين الرسوم البارزة = "روليف" الموجودة فوق لحد بلگه قاغان (وفاته ٧٣٤) خاقان الكوك تورك^(٣١٣). إن الهياكل المتربعة في جلستها تشاهد في فنون الهند، وصور بودا ومشاهد اليوجا الرينية في القرون السابقة^(٣١٤).

وعلى الوجه الخلفي للميدالية الموجودة في متحف الدولة ببرلين الشرقية، نرى أيضا هيكلًا لموسيقى وقد جلس متربعا وقد أمسك في يده ربابا تشبه العود. إن هياكل فرقة الموسيقيين (انظر صورة ٨، ٩) الذين يعزفون على آلات وترية تشبه الرباب أو الناي أو العود والجالسة متربعة، والتي

(313) Esin, E. "AND. The Cup Rites in Inner - Asian and Turkish Art", Forschungen zur Kunst Asiens, İstanbul, 1969, p. 230, fig. 4 A; Radloff, W. Atlas der Alterthümer der Mongolei, St. Petersburg, 1896, Pl. XV, صورة 2; Rice, T. T. op cit., fig. 87, 91, 200 - 201.



صورة ٣٦ a, b



صورة ٣٧ a, b

ترى من حين لآخر فوق الآثار المعدنية المزدانة بمشاهد التسلية الملكية، والتي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر؛ تصادف أيضا في الرسومات الأويغورية المؤرخة في القرن التاسع أى الثالث الهجري^(٣١٤).

وهناك ميدالية فضية أخرى موجودة ضربت في بغداد باسم الخليفة المقتدر بالله (٩٠٨ - ٩٣٢). على وجه من هذا الأثر الموجود في متحف آشوموليان في أكسفورد (Oxford Ashmolean Muzesi) هيكل فارس، وعلى الوجه الآخر أيضا، زخرفة بهيكل كبش من نفس أسلوب هياكل الحيوانات في أواسط آسيا^(٣١٥).

ميدالية أخرى فضية أيضا، تعود إلى العصر العباسي عليها بورتية لحاكم، موجودة ضمن مجموعة خاصة في بلجيكا. على هذه التحفة التي سكت في مدينة الري عام ٩٦٢م = ٣٥١هـ باسم أميرها الأمير ركن الدولة، الحاكم المتوج يبدو التاج على رأسه (صورة ٣٨)^(٣١٦).

وعلى ميدالية أخرى مصنوعة من الذهب، واضح من كتاباتها أنها ضربت في فارس عام ٩٧٠م = ٣٦٠هـ موجودة في مجموعة خاصة في طهران، يرى تمثال نصفى لحاكم ذي لحية وشارب، قد تم رسمه بالتاج المزدان بالأحجار الكريمة الضخمة، له جناحان وسعفات نخيلية، يذكر بتاج

⁽³¹⁴⁾ انظر: Kühnel, E. "Der Lautenspieler in der Islamischen Kunst des 8. bis 13 Jahrhunderts", Berliner Museen, I, (1951), p. 31, abb. 2; Le Coq, A. Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien. Die Manichaeischen Miniaturen, Berlin, 1923, Tfl. 8 b.

⁽³¹⁵⁾ Sourdel, J. - Spuler, B. op. cit., صور 155 b - e.

⁽³¹⁶⁾ Ibid., صور 203 d.

الملك الساساني خسرو الثاني (صورة ٣٩ a-b). ويتضح من الكتابة الطهولة
الملتفة حول حافة هذا الأثر أن الميدالية ترجع إلى الأمير البويهى عضد
الدولة^(٣١٧).

وفوق الميدالية الذهبية، أيضاً، الموجودة فى المتحف البريطانى توجد
أسماء الخليفة المطيع (٩٤٦ - ٩٧٤ م = ٢٣٥ - ٢٦٤ هـ) وأمير بغداد عز
الدولة. هذه التتحفة التى صنعت فى بغداد عام ٩٧٣ م = ٢٦٣ هـ سطحها
مزخرف بهياكل حيوانية محورة عبارة عن حيوانين يتصارعان بنفس طراز
التكوينات الحيوانية لأواسط آسيا^(٣١٨).



صورة ٣٨

⁽³¹⁷⁾ Bahramî, M. op. cit., p. 6 و 17 - 18, Pl. I, fig. 2a - b.

⁽³¹⁸⁾ Sourdel, J. - Spuler, B. op. cit., صور 204 a - b.

وهناك أيضا ميدالية ذهبية مزخرفة بصور لحاكم يجلس متربعاً على عرشه موجودة في معرض الفريز للفنون في واشنطن (صورة ٤٠ a-b)^(٣١٩). هذا النموذج الذي يعتبر بالنسبة للميدالية الأخرى أكبر قليلاً (قطرها ٤,٣) من ناحية، ومن ناحية أخرى مزدانة بتكوينات زخرفية أكثر ثراء من النماذج الأخرى، ليس عليه كتابة. وهيكل الحاكم الذي يتخذ موضعه على الوجه الأمامي لهذه الميدالية الموجودة في معرض الفريز، وهو جالس متربعاً بنفس أسلوب مهاجري أواسط آسيا فوق كرسي عرش ذي قوائم حصانية؛ وقد أمسك في يده اليمنى قدحاً. وعلى جانبي كرسي العرش، ينحني باحترام نحو الحاكم خادمان على رأسيهما قلنسوة ويرتديان ملابس قصيرة (صورة ٤٠ a). وأحد هذين الهيكلين النمطيين في العهد الإسلامي الذي تم هو تصوير أقدامه من الپروفيل، في حين صور جسده من الجبهة وفي يده قدح وإبريق، وأما الآخر فيمسك بفاكهة تشبه الكمثرى وعصاً (أو زهرة ذات غصن طويل). وثمة تكوينة زخرفية عرشية، تشبه كثيراً هذه التكوينة تشاهد أيضاً فوق طبق فضي (انظر صورة ٢) يعتقد أنه قد صنع في التركستان، ويرجع إلى العصر الإسلامي المبكر.

على الوجه الآخر للميدالية الموجودة في معرض الفريز، نرى هيكل حاكم على صهوة جواده وقد أمسك بيده اليمنى صقراً (أو نسراً) وبيده اليسرى عقاباً. هذا الفارس الذي يستخدم ركاب السرج مثل صيادي أواسط آسيا، قد

⁽³¹⁹⁾ Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 55; Bahramî, M. op. cit., p. 5-21, Pl. I, fig. 1 a-b; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 51, Pl. 31 c-d; Sourdel - Spuler. op. cit., صور 205 a - b.



صورة ٣٩ a , b



صورة ٤٠ b

صور من الجبهة بينما فرسه قد تم تصويره من الپروفیل أى من الجانب وقد بدت قوائم الفرس قصيرة وذيله معقودا. وعدة الجواد مزخرفة بنقوش حجرية ضخمة. إن هیکل الفارس القناص الذى یصطاد بطائر الصقر الذى لا یصادف على الآثار الساسانية؛ هى تکیونة أواسط آسیویة أصيلة مثلها مثل الحاكم الجالس متربعا، وهیاكل الموسیقیین. هذه التکیونة نشاهدها نفسها على سیرامیکیات نیشابورية تعود إلى القرن العاشر أى الرابع الهجرى^(٣٢٠). إن صورة "القناص الذى یصطاد بالباز أى طائر الصقر" كانت تجد رواجاً متنامیا فى الفن الإسلامی، وخاصة أنها كانت تستخدم بشكل متکاثف فى زخرفة الآثار فى العصر السلجوقی.

⁽³²⁰⁾ انظر: Rice, D. T. Islamic Art, p. 51, fig.



صورة ٤٠ a

إن تكوينة العرش الذى تزخرف ميدالية معرض الفريز، وبعض التفاصيل التى تشاهد فى هذه التكوينة؛ مثل: شكل لحية الحاكم وشاربه الجالس فوق عرشه، والوضع المنحنى للأمام الذى يعبر عن احترام الخدم للحاكم، تشبه إلى حد كبير تكوينة زخرفية عرشية تأخذ مكانها فوق ميدالية ذهبية مؤرخة بعام ٩٧٥ م = ٢٦٥ هـ^(٣٢١) وموجودة فى المتحف الأثرى فى إستانبول.

إن بعض التفاصيل أيضاً، التى ترى فى تكوينة الصياد - الفارس الذى يصطاد بالشاهين والتى تزخرف الوجه الخلفى لميدالية معرض الفريز، مثل

⁽³²¹⁾ هذه الميدالية ستتم دراستها فى القسم الذى سنعرف فيه بالنماذج الموجودة فى المتاحف التركية.

عدة الجواد المزخرفة بنقوش حجرية ضخمة لتذكر بزخارف التاج الذى يعلو رأس الحاكم الموجود فوق الميدالية (انظر صورة ٣٩) التى يتضح من كتاباتها أنها سكّت فى عام ٩٧٠م = ٣٦٠هـ فى فارس، والموجودة ضمن مقتنيات مجموعة خاصة فى طهران. إن بهرامى الذى وضع نصب عينيه المتشابهات البينة مع الميداليات المؤرخة بعام ٩٧٠م = ٣٦٠هـ ، و عام ٩٧٥م = ٣٦٥هـ والميدالية الموجودة فى معرض الفرير قد أرخت هذه التحفة بنهايات القرن العاشر الميلادى أى القرن السادس الهجرى فى عهد عضد الدولة^(٣٢٢).

إن الميداليات الذهبية والفضية الموجودة عليها اسم المدينة التى ضربت بها والتاريخ واسم الخليفة العباسى أو الأمير البويهى الذى طبعت باسمه؛ كما أنها وثائق تاريخية مهمة كالمسكة، فهى تحمل أهمية قصوى حيث إنها تقدم إلينا معلومات مختلفة فى صدد عادات وتقاليد حكام هذا العهد. وكون هذه الميداليات قد صنعت من الذهب أو الفضة، واحتلال پورترية الخلفاء أو الأمراء سطوحها، وتصوير الحاكم وهو ممسك بقدر الصهباء فى يده، لتدل دلالة واضحة على أن الحكام فى العصر العباسى لم يكونوا ملتزمين التزاما كبيرا بالآيات والأحاديث التى تنهى عن التصوير.

إن التكوينات الزخرفية الأصلية لأواسط آسيا والتى تحتل معظمها سطوح الميداليات العباسية، لتدل على أن هذه الأعمال قد نقشت من قبل صناع مهرة من أواسط آسيا قد هاجروا إلى إيران أو إلى بلاد ما بين الرافدين.

* * * * *

⁽³²²⁾ Bahramî, M. op. cit., p. 20.

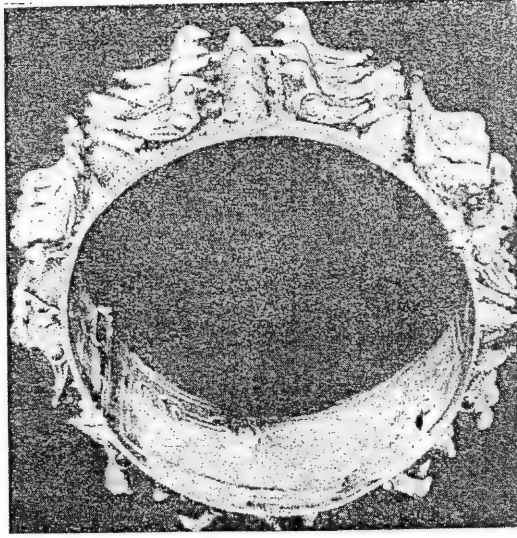
أدوات الزينة:

إن هناك أدوات زينة ذهبية وفضية مثل القلائد والأقراط والخواتم والأساور والكردانات المزخرفة بأساليب الريبوزيه repoussé والفيلجره "Filigre" والغرانوله "granüle" وتعود إلى العصر الإسلامي المبكر. ومع أن هذه الأدوات التي تشكل المجوهرات الإسلامية تعتبر موضوعا مستقلا، ولا تدخل ضمن نطاق هذه الدراسة، فإنها تهمنا لكونها من تقنيات الزخرفة المتعلقة بهذا العصر. وسوف يتم التعريف باختصار بعدة نماذج من مجوهرات العصر الإسلامي المبكر.

إن هناك مجموعة من الأساور الذهبية المزخرفة بتقنيات الغرانولة والفيلجره والريبوزيه وترجع إلى العصر الإسلامي المبكر (صورة ٤١) (٣٢٣). هذه النماذج التي تعود إلى إيران وإلى القرنين العاشر والحادي عشر أى الرابع والخامس الهجريين تدعم بشدة الفقاعة بأن الفنان المسلم قد استخدم بمهارة ونجاح كبير فى العصر الإسلامى أساليب الفيلجره والغرانولة المستخدمة فى الشرق الأدنى من العصر القديم.

هناك خمس أساور؛ إحداها فى "متحف الميتروبوليتان"، والثانى فى "متحف الفنون فى لوس أنجلوس كاونتى" والثالث فى معرض فنون بالتموره والترس Baltimore Walters. والآخران فى معرض الفرير للفنون فى

⁽³²³⁾ انظر: Pal, P. "The Art of Metalwork", Islamic Art. The Nasli M. Heeramaneck Collection. Los Angeles County Museum of Art Kataloğu, Los Angeles 1973, Kat. no. 275; Rosen - Ayalon, M. "Four Iranian Bracelets seen in the light of Early Islamic Art", Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, p. 169 - 186.



صورة ٤١

واشنطن. وهى من ناحية القالب والتقنية والزخارف متشابهة. فالعرض يتراوح ما بين ٤ - ٧ سم لكل هذه الأساور، واثنان تتكونان من نصف دائرة. وأنصاف الدوائر تشبك ببعضها بدبابيس لإحكام نظام الأمان مع مشبك فى الوسط.

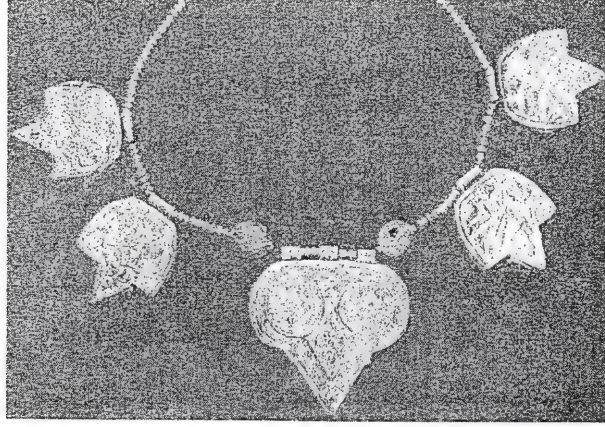
سطح هذه الأساور التى تم تشكيلها بتطبيق تقنية الطرق قد تم زخرفته بمخروطيات تمت صنعها من أسلاك مجدولة رفيعة، وصفوف من خرزات صغيرة وكبيرة الحجم وهياكل طيور صغيرة قد تم تنفيذها بتقنية الريبوزيه. على بعض النماذج تم إثراء أجنحة الطيور وأذناها بمدفعيات ذهبية صغيرة. وهناك سواران من الأساور التى غلف داخلها وغطى بطبقة ذهبية ثانية (النماذج الموجودة فى متحف سيائل ومعرض فنون والترس)، كتب عليهما أمنيات طيبة كتبت بتقنية الحفر. كتابة السوار التى فى معرض فنون والترس

تسجل "بتمنيات السعادة لزینب بنت علی الدیلمی". وفی هذین السوارین علی حد سواء إشارة إلی منطقة الدیلم الّتی تقع علی شواطئ بحر الخزر. واستنادا إلی خصوصیات الكتابة الکوفیة المستخدمة فی كتابة السوار الموجود فی معرض فنون والترس، فإنّه یرجع إلی القرن العاشر أی الرابع الهجري، هذا السوار من وجهة نظر زخارفها، یؤرخ أیضا بنفس القرن الذی ترجع إلیه الإسورة الموجودة فی متحف المیتروبولیتان وتلك الّتی توجد فی متحف قونتلی للفنون فی لوس أنجلوس. أما النماذج الموجودة فی متحف سیاتل ومعرض الفریر للفنون؛ فمن المعتقد أنّها تعود إلی النصف الأول من القرن الحادی عشر أی الخامس الهجري^(٣٢٤).

نموذج آخر من أدوات الزینة الّتی تعود إلی العهد الإسلامی المبکر؛ نموذج ملفت للنظر. إنه الكردان الذهبی الموجود فی متحف فنون سینسناتی "Cincinnati" (صورة ٤٢)^(٣٢٥). هذا الأثر الذی تتدلی منه خمس میدالیات ذات أطراف مدببة وسلسلة مزخرفة بأسلوب الجرانوله = "تم الحصول علی هذه التقنیة برص الحبات الذهبیة بجوار بعضها" وهو یعود إلی ایران فی القرن العاشر أی الرابع الهجري. فوق المیدالیة الکبیرة الوسطی، نرى هیاکل طواویس محورة، منتهیة ومکونة من حلزونیات أطراف أذیالها قد صنعت بأسلوب الریپوزیه، وعناصر نباتیة؛ وعلی المیدالیات الأخری، التکوینة الزخرفیة الّتی أشرنا إلی أنّها تکوینة أصلیة من آسیا الوسطی (انظر صورة ٤٠ b) والّتی تشاهد علی الوجه الخلفی

(324) Rosen - Ayalon, M. op. cit., p. 182.

(325) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 14.



صورة ٤٢

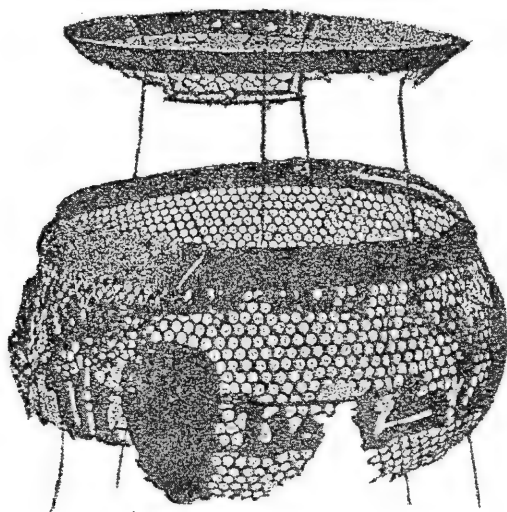
للميدالية الذهبية الموجودة في معرض الفريز للفنون. وهي عبارة عن هياكل فرسان قناصة يمسكون في إحدى يديهم شاهينا وفي اليد الأخرى عقابا.

٥- القناديل البرونزية:

وصلت إلينا أن هناك قناديل برونزية وإن كان معظمها في حالة شظايا مزخرفة بتقنية التخريم، وتم صنعها بأسلوب الطرق وترجع إلى العصر الإسلامي المبكر.

كما توجد في معهد الفنون في شيكاغو قطع من قناديل مختلفة، مزخرفة بأفاريز كتابة ورسوم هندسية تم حفرها بآلات قطع وتخريم بعد أن تم تشكيلها بالطرق فوق ألواح رقيقة جدا. وأقدم نماذج القناديل التي ترجع إلى العهد الإسلامي هي تلك القطع التي لا يعرف أين عثر عليها، وهي أسلم قطعة؛

بدنها كروى ولها عنق يتسع كلما اتجهنا إلى حافة الفوهة (صورة ٤٣)^(٣٢٦). هذا القنديل أرجعه ر. هرارى إلى القرن العاشر أو الحادى عشر أى الرابع أو الخامس الهجري، ودرسه وفحصه د. ر. رايس^(٣٢٧). فيما بعد، وأرجعه إلى نهاية القرن التاسع أو بدايات القرن العاشر أى الرابع الهجرى معتمدا فى ذلك على أن كتابته منتهية بشكل مثلث للحروف القائمة ومستخدم الخط الكوفى العادى جدا. ومن اللحمية التى كتبت أيضا بخط كوفى واستقرت داخل الإطار العلوى للقنديل، يتضح أنه قد صنع وفقا على أحد الجوامع. وقد أوضح د. س. رايس أن نوعية الخط الكوفى المستخدم فى كتابة اللحمية وهو الخط الذى تتفصل فيه الأطراف العلوية للحروف القائمة إلى اثنين لم يستخدم قط بعد بداية القرن العاشر الميلادى أى الرابع الهجري.



صورة ٤٣

(326) Harari, R. Survey, vol. VI, p. 2486 و vol. XII, Pl. 1276 A.

(327) Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork- V", op. cit., p. 212 - 214, Pl. VIII.

وتوجد ضمن محتويات مجموعة معهد الفنون فى شيكاغو والتي استخرجت من الحفريات التى تمت فى مدينة الرى عام ١٩٣٦م = ١٣٥٥هـ قطعة من قنديل. وقسم من هذه النماذج، التى تظهر تشابها قريبا من الشظايا المتبقية من المجموعة الأولى للقناديل؛ سواء من ناحية الرسوم، أو من ناحية التقنيات ترجع إلى القرن العاشر أى الرابع الهجرى وذلك اعتمادا على خصائص الكتابة الموجودة عليها وقسم أيضا يؤرخ (بالقرنين ١١ ، ١٢م = ٥ ، ٦ هـ) أى فى العصر السلجوقي^(٣٢٨). إن القطع التى عثر عليها فى حفريات مدينة الرى، تدعم القول بأن قطع القناديل الخاصة بالمجموعة الأولى الموجودة فى معهد الفنون فى شيكاغو هى نماذج تعود إلى إيران.

* * * * *

سمات فن المعادن فى العصر الإسلامى المبكر:

وها نحن قد عرفنا بالنماذج الرئيسة للعصر الإسلامى المبكر الذى اتفق على أنه يشمل أربعة قرون تمتد من منتصف القرن السابع إلى منتصف القرن الحادى عشر أى الخامس الهجرى، ودرسنا هذه النماذج المعدنية التى يعود معظمها إلى بلاد ما بين النهرين = ميزوپوطامية، وإيران وتركستان الغربية = "بلاد ما وراء النهر" سواء من ناحية الخامات، أم التقنيات أم أنواع القوالب وأشكالها واستخداماتها وزخارفها.

انظر: عن قطع القناديل التى ترجع إلى العصر الإسلامى. Ibid., p. 221 - 223. ⁽³²⁸⁾
Ibid., Pl. IX Islamica, II, (1935), p. 139 - 141. المبكر؛

لقد اتضح أن تراث الفن الساسانى مازال مستمرا لفترة طويلة بعد السيطرة الإسلامية على بلاد ما بين الرافدين وإيران وبلاد ما وراء النهر؛ وأن النماذج المعدنية التى أنتجت خلال القرون الثلاثة الأولى من العصر الإسلامى المبكر، كانت خليطا من النماذج السابقة عليها، وكان يطلق عليها فى أغلب الأحيان "نماذج العصر الساسانى المتأخر" أو "ما بعد الساسانى". وقد عرف به بتعريفات غير قاطعة حقيقة. وقد أيقظ هذا الزعم القناعة بأن الآثار المعدنية التى تم صنعها فى العصر الإسلامى المبكر كانت استمرارا لما بعد الساسانى، وأن هذه النماذج قد صنفت على أنها تكرر لنماذج العصر الساسانى أو استمرار لها. وهكذا؛ ومع أن الآثار المعدنية للعصر الإسلامى المبكر مسئلة من العناصر والموتيفات والموضوعات الزخرفية ومن تقنيات وقوالب العصر الساسانى، فإنها قد تعرضت لتغييرات كثيرة وفقا لذوق جديد ومفهوم جديد تماما. بالإضافة إلى ظهور بعض الزخارف الجديدة فى هذا العصر والتى لم تكن تشاهد على الآثار المعدنية فى العصر الساسانى، وكذا تقنيات وقوالب وموضوعات إيكولوجرافية أى موضوعات أيقنة جديدة. ويمكننا اختصار السمات الرئيسة الفارقة بين النماذج الساسانية والنماذج المعدنية للعصر الإسلامى المبكر على النحو التالى:

استمرار استخدام تقنيات الزخرفة مثل الريبوزيه، والحفر والنيلو والتذهيب المطبقة على الآثار الساسانية فى زخرفة آثار العصر الإسلامى المبكر. ولكن تطبيق الآثار المعدنية للعصر الإسلامى المبكر لهذه التقنيات قد أظهر بعض الفوارق عند التنفيذ.

إن غالبية الآثار المعدنية الساسانية تتكون من أطباق فضية تمت زخرفتها تزيينها برسومات بارزة مرتفعة، إن الزخارف البارزة التى تزين الأطباق

الساسانية قد تم الحصول عليها بالضرب بالشاكوش من أسفل (أى بالعكس) أى بتقنية الريبوزيه الحقيقية. وقد نفذ على بعض النماذج تقنية النحت البارز المعلق من أجل إمكانية زيادة ارتفاع النحت البارز.

أما على الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر؛ فقد تم ترك النحت البارز أكثر انخفاضا وكان النقش البارز يتم دائما على أعلى "من على الوجه" بمعنى تخفيض وتوطية الأرضية، أو يتم الحصول عليها بنقر المعدن فى قسم الأرضية (انظر صورة ١ ، ٢/٤ ، ١٤/١٦/١٧).

ونظرا لأن النقوش الموجودة على آثار العصر الإسلامى المبكر ظهرت منخفضة فقد تم توضيحها جيدا بعمل خطوط - خاصة الأضلاع - سمكة وعميقة عن طريق الأويمة أى الحفر وملء داخلها بالنيلو. ورويدا رويدا بدأت الزخرفة التى يتم الحصول عليها بتقنية الحفر تحل محل الزخارف البارزة.

وفضلا عن استخدام فن المعادن فى العصر الإسلامى المبكر؛ تقنيات الريبوزيه والحفر والنيلو والتذهيب، فقد طبق كذلك بنجاح كبير تقنيات الفيلجرة والجرانوله (انظر صورة ٤١ ، ٤٢). وكذلك التخریم (انظر صورة ٢٣ - ٢٦ / ٣٤) فكلاهما قد أتم أولى تجاربه.

وبينما استمر استخدام قوالب الطاسات والأطباق والأباريق المستخدمة فى العصر الساسانى خلال العصر الإسلامى المبكر أيضا (انظر صور ١- ١٠/١٢ - ١٤ - ١٦ - ٢٤)، فقد تم تطوير واستحداث قوالب جديدة تماما مثل. الصينية الثمانية الزوايا (انظر صورة ١٥)، والطاسة ذات القوائم الشرائحية الضخمة والطويلة الرفيعة مثل القارب (انظر صورة ١١)، والإبريق ذى العنق الطويل الرفيع، والبدن الكروى الذى تخرج منه بروزات

ليستند عليها الإصبع والتي تشبه الرمان أو الميسم = الميسم الذى على هيئة الديك (انظر صورة ٢٥ - ٢٨). كما تنوعت أكثر من ذى قبل القوالب التى على هيئة الهياكل الحيوانية والتي استخدمت كمباخر أو آنية ماء الورد والمياه فى هذا العصر (انظر صور ٣٢ - ٣٥).

ومع أن موضوعات الزخرفة التى تزين الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر قد اعتمدت فى معظمها على الأفكار الساسانية وما قبل الساسانية، فإنها تتميز بالاختلافات الأسلوبية الواضحة المعالم فى السمة العامة للزخرفة؛ فالنباتات لها سمة أسلوبية محورة، والحيوانات مشوهة، والمناظر الطبيعية تبتعد عن الطبيعة بتوضيحها برموز تخطيطية. إن الهياكل الحيوانية والعناصر النباتية التى تجددت على نحو خاص فى العصر الإسلامى قد تخلصت رويدا رويدا من القوالب والنمطية فى الرسوم؛ وذلك بخلط عناصر حيوانية بأخرى نباتية، أو دمج هيكلى حيوانين مختلفين ببعضهما، وبدأت الزخرفة التجسدية التى تغطى كل السطح فى الانتشار؛ وهذا مما خلق إيقاعا وشعورا باللانهاية من تكرار الموتيقات أى العناصر.

لقد تنوعت الموضوعات الإيكنوغرافية المستخدمة فى زخارف الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر؛ والنمى لم تكن تشاهد فى نماذج العصر الساسانى مثل "الحاكم المتربع على كرسى عرشه وقد أسند إحدى يديه على فخذه، والأخرى أمسك بها طائرا أو صولجانا، (انظر صورة ٢ / ٣٧ a / ٤٠ a)، و "هيكل الفارس القناص الذى يصطاد بطائر الشاهين، وقد صور فى ملابس المرتحلين" (انظر صورة ٤٠ b / ٤٢) ومشاهد اللهو الملكى التى تأخذ مواضعها فى الزخرفة ويكون ضمن عناصرها العازف أو الراقصة

وتكوينات أصيلة من أواسط آسيا (انظر صورة ١ / ٨ / ٩ / ١١). فقد دخلت الأيقونات الهيكلية إلى معامل وورش فن المعادن.

وقد بعدت مشاهد الصيد والعرش التراثية المرتبطة بما قبل العصر الساساني في أغلب الأحيان عن الطراز الذي يقاس عليه أى الموديل "الاستاندرد"؛ الموضوعات المتعلقة بالجموع؛ مثل هياكل النسوة نصف العرايا (انظر ١ / ١١) فهذه المشاهد فقدت المفاهيم والمعاني التي كانت تعبر عنها في العصر الساساني، وبدأت تستخدم ضمن مشاهد اللهو الملكية، أو تستخدم مباشرة للتعبير عن هذه المشاهد.

وفي الفترة فيما بين منتصف القرن العاشر ومنتصف القرن الحادي عشر = الرابع والخامس الهجريين اكتسبت الزخارف السمة الإسلامية الكاملة. وأخرجت الهياكل الحيوانية التي قسمت أبدانها ورعوسها وأجنحتها بالأطر؛ وشحنها بالعناصر الزخرفية الهندسية التي لا علاقة لها بالموضوع (انظر صورة ١٥ / ١٨) من التجريدية إلى الحركة؛ وخاصة في استخدام الخط العربي كعنصر زخرفي (انظر صورة ١٨ - ١٩ / ٢٩ / ٣١). فقد قوى هذا تماماً الشخصية الإسلامية للعمل.

ومن الكتابات الموجودة فوق الأعمال الإبداعية المعدنية للعصر الإسلامي المبكر، يتضح أنها كانت في ورش فن المعادن سواء التي تعود إلى هذا العصر أو تلك التي ترجع إلى بلاد ما بين الرافدين أو غرب إيران أو في خراسان. وحيث إنه قد تم ذكر أسماء الأمراء الساسانيين والبويهيين على بعض النماذج ذات الكتابة؛ فإن هذا يبين أنها قد صنعت من أجل أمراء كريمي المحدث في العصر الإسلامي المبكر، كما كانت تصنع في العصر الساساني لزيادة قيمتها الفنية من ناحية ورفعة الوضع الاجتماعي في كل عصر. ويمكن التخمين والاعتقاد بأن صناع فن المعادن في العصر الإسلامي المبكر قد عملوا تحت رعاية أمراء هذه الفترة وبخاصة البويهيين والسامانيين وتمتعوا بحمايتهم.

هوامش المترجم لهذا الجزء

(7*) الساسانيون: سلالة فارسية تنتسب إلى ساسان كاهن الآلهة آناهيتا (٢٢٤ أو ٢٢٦ -

٦٥١) أسسها أردشير الأول (٢٢٤ - ٢٤١) أشهر ملوكها: سابور الأول، وسابور

الثاني وكسرى أنوشروان. انظر؛ المنجد في اللغة والأعلام، "المترجم"

(8*) السامانيون: دولة أسسها سامان خدار الفارسي في ما وراء النهر وبخارى

وسمرقند. عين الخليفة العباسي المأمون حفدته الأربعة على سمرقند وفرغانة وهرارة

والشاش. تمكن حفيده إسماعيل من مد نفوذه على خراسان.. ازدهرت الحضارة في

عهدهما. حتى قضى عليها الغزنويون سنة ١٠٠٤م = ٣٩٥هـ. انظر.. المرجع

السابق.

(9*) البويهيون: أسرة فارسية من أصل ديلمي. حكمت فيما بين ٩٣٢ - ١٠٥٥م = ٣٢٠

- ٤٤٧هـ أسسها أبو شجاع بويه. استولى أبنائه على "عماد الدولة"، والحسن (ركن

الدولة) وأحمد (معز الدولة) على أصفهان وشيراز وكرمان وبغداد سنة ٩٤٥م =

٣٣٤هـ فغدا أمير المؤمنين ألعوبة في أيديهم إلى أن غلبهم طغرل بك السلطان

السلجوقي ١٠٥٥م = ٤٤٧هـ. انظر المنجد، ومقدمة المترجم لهذا الكتاب.

(10*) الفردوسي / الشاهنامه: أبو القاسم حسن الفردوسي شاعر فارسي

مشهور نحو (٩٣٢ - ١٠٢٠م = ٣٢٠ - ٤١١هـ) من أشهر شعراء الحماسة في

القرن الرابع والخامس. كان ثريا من سلالة الدهاقنة، شرع في نظم كتاب الملوك

المشهور بالشاهنامه وهو في سن الأربعين. ووصل بها إلى ٦٠ ألف بيت من

الشعر. أورد فيها أخبار ملوك فارس وأساطيرهم منذ بدء التاريخ حتى الفتح العربي.

وهي من أبرز الملاحم الشرقية، وأطول ملحمة شعرية عالمية. قلدها الكثير من

شعراء الفارسية والكردية والتركية. وترجمها إلى اللغة العربية البنداري.

(11*) الهون البيض = Eftalit : أقوام تركية مغولية الأصل جاءت من جبال آلتائي. احتلوا الصغد وقندهار وإيران سنة ٥٠٢ - ٥٣٠. وقد قاوم الهنود زحفهم. انظر: المنجد

(12*) سامراء: مدينة في العراق على الضفة اليمنى لنهر دجلة مركز قضاء سامراء (محافظة بغداد). كانت قرية صغيرة عندما احتلها العرب ٦٣٧م أي ١٦هـ واتخذها المعتصم العباسي عاصمة له عام ٨٣٦م = ٢٢٢هـ بعد أن شيد فيها مدينة كبرى أسكن فيها الجنود الأتراك وأطلق عليها اسم "سر من رأى" بدأت في الانحطاط بعد أن نقل الخليفة المعتمد العاصمة مجددا إلى بغداد. أهم آثارها قصر المتوكل والمنارة الملوية = الحلزونية وفيها ضريحا الإمام علي الهادي وولده حسن العسكري. انظر: المنجد..

(13*) إن وجود كتابة فوق الأعمال المعدنية، ليعتبر من الخصائص الخاصة جدا بالفن الإسلامي في العصور الوسطى، وإن كانت أعداد الأعمال الفنية ذات الكتابة، والتي ترجع إلى العصر الإسلامي الأول تعتبر قليلة بالقياس إلى نماذج العصور الأخرى، وعلى بعض من هذه النماذج المبكرة كتابات عربية وعلى بعضها الآخر كتابات صغدية، وعلى بعضها كتابات خوارزمية، والبعض الآخر كتابات بهلوية.

(14*) بهرام گور: هو الابن الخامس للملك الساساني يزدگرد. أرسله أبوه إلى الحيرة حتى يقوم المنذر بن النعمان بتربيته. وعندما اكتسب بهرام الفضل والعلم والمعرفة علم بخبر وفاة والده. وعلم أن أحد إخوته الكبار قد جلس على العرش وتسمى باسم "خور" سارع بهرام مع ثلاثة آلاف فارس نحو إيران.. تولى بهرام الملك بعد قتال. واتسم حكمه بالعدل، اكتسب شهرة كبيرة بحبه لمواطنيه وحب الأدب. وقد ذكره الفردوسي في كتابه بكثرة مجالسه ورحلات صيده وذكره الخيام في بعض من رباعياته. انظر: فرهنگ أدبیات فارسی ص ٩٦ - ٩٧ .

(15*) يحمل پ. آكارمان (P. Ackerman) آزاده مفهوما فلكيا أسطوريا إذ يجعلها رمزا لكوكب فينوس إلهة الحرب.

(16*) يرمز المؤلف نفسه أيضا بقتل بهرام گور لآزادة بظهور الشمس ومحوها لفينوس نجم الصباح.

(17*) آناهيتا "Anahita" أو Anaitis: وتعنى النقية أو الطاهرة. ملكة العشق والخصوبة فى الدين الإيرانى القديم؛ ولقد كانت لها شخصيتان متضادتان؛ أحيانا تكون عذراء فى غاية الطهر والنقاء والعفاف، وأحيانا تكون فاحشة شرهة. وقد عرفت أساطير الشرق مثل هذه الإلهة المزدوجة الشخصية وكذلك الأديان الشرقية القديمة. ولقد أقيمت عدة معابد باسم آناهيتا فى كل من صوصه وبابل.. ويعتبرها اليونانيون القدماء أنها هى كيبلة Kybele وأفروديت. Afrodit انظر: Büyük Meydan – Larousse ve Büyük Lügat Ansıklopedi 11. İstanbul. 1969.

(18*) قد رأيت بنفسى فى العراق عام ١٩٦٧م = ١٣٨٧هـ فى "بغداد.. والبصرة" أن الماء العادى كان يقدم فى طاسات من النحاس بدلا من أكواب الزجاج فى المطاعم والفنادق.

(19*) مروان الثانى: هو مروان بن الحكم (٢ - ٦٢هـ = ٦٢٣ - ٦٨٥م) تولى الخلافة فى عام ٦٤هـ = ٦٨٣م به انتقلت الخلافة من السفينيين إلى المروانيين. دافع عن عثمان واشترك فى معركة الجمل. بويع بالخلافة.. استولى على مصر. ضبط المقاييس والموازين. مات بالطاعون فى دمشق. انظر: المنجد.. (المترجم).

(20*) المأمون (عبد الله بن هارون الرشيد) - (١٧٠ - ٢١٨هـ = ٧٨٦ - ٨٣٣م) هو الخليفة العباسى السابع (١٩٨هـ = ٨١٣م) أمه جارية فارسية، عهد إليه أبوه بالقسم الشرقى من الإمبراطورية الإسلامية، احتل بغداد وقتل الأمين. قضى على الخوارج فى خراسان. حارب الإمبراطور البيزنطى تيتوفيل وأجبره على قبول الصلح ٨٢٠م. عنى بالثقافة والأدب والفلسفة والعلوم. فأنشأ "بيت الحكمة". ازدهرت فى عهده حركة النقل والترجمة. توفى بالقرب من طرسوس. انظر: المنجد..

(21*) مازال هذا التقليد متبعا لدى عليّة القوم فى الجزيرة العربية.

(22*) مدينة الري: بفتح أولها وتشديد ثانيها مدينة مشهورة من أمهات البلاد وتقع بين مدن نيسابور وقزوین وأبهر وزنجان. منحت مدينة الري في عهد أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه على يد القائد المسلم عروة بن زيد الخيلي السلطاني سنة عشرين من الهجرة. من أعيان من ينسب إلى الري أبو بكر محمد بن زكريا الرازي (ت ٣١١هـ) والحافظ محمد بن عبد الله بن جعفر الجنيد الرازي (ت ٣٤٧هـ). انظر: معجم البلدان ص ١١٦ - ١٢٢ ج ٣ .

ب- فن المعادن فى العصر الفاطمى

(فن المعادن فى مصر من عام ٩٦٩ إلى عام ١١٧١ م = ٣٥٩ - ٥٦٧ هـ، وفى المغرب التى دخلت تحت تأثير الثقافة الفاطمية اعتبارا من القرن ١١ وشمال أفريقيا وإسبانيا المسلمة..)

معلومات عامة عن مصر وشمال أفريقيا وإسبانيا:

بعد أن فتح عمرو بن العاص مصر فى عام ٦٤١ م = ٢١ هـ ودخلتها الجيوش الإسلامية، ارتبطت مصر بالامبراطورية الإسلامية، وخلال فترة زمنية وجيزة استوعبت الكتل العريضة من سكان هذه الديار الدين الإسلامى واللغة العربية. وكانت مصر فيما بين ٦٦١ - ٧٤٩ م = ٤١ - ١٣٢ هـ تحت الإدارة الأموية، وفيما بعد ٧٤٩ م = ١٣٢ هـ انتقلت إلى إدارة العباسيين وكما سبق وأوضحنا.. فبعد أن ضعفت سلطة ونفوذ الخليفة العباسى الموجود فى بغداد فى أواسط القرن التاسع بدأت حركات التمرد والانفصال السياسية تطل برأسها داخل الإمبراطورية الإسلامية. وكانت مصر حينذاك إحدى البلدان التى أعلنت استقلالها. وساد حكم كل من الطولونيين (٨٦٨ - ٩٠٥ م = ٢٥٥ - ٢٩٣ هـ) والإخشيديين (٩٣٥ -

٩٦٣م (= ٣٢٤ - ٣٥٢هـ) والفاطميّين (٩٦٩ - ١١٧١م = ٣٥٩ - ٥٦٧هـ) على مصر. ثم انتقلت مصر بعد عام ١١٧١م = ٥٦٧هـ إلى سلطة الأيوبيّين.

وكانت أراضي شمال أفريقيا مثلها مثل مصر، قد تمت السيطرة عليها في عصر عمرو بن العاص. وارتبطت بالإمبراطورية الإسلامية تحت مسمى أيلة = ولاية أفريقية. وأديرت هذه المنطقة من قبل الولاة المستقرين في القيروان بتونس حتى نهاية القرن الثامن الميلادي/ الثاني الهجري. ثم أعلن كل من الأدارسة في المغرب في نهاية القرن الثامن / الثاني الهجري، والأغالبة في بداية القرن التاسع / الثالث الهجري استقلالهم في كل من تونس وليبيا. وفي النصف الأول من القرن العاشر الرابع الهجري دخل القسم الأكبر من المغرب تحت النفوذ الفاطمي.

وقد استولت الجيوش الإسلامية على إسبانيا فيما بين أعوام (٧١١ - ٧١٣م = ٩٣ - ٩٥هـ)، وأدارها الولاة الأمويون الذين أرسلتهم حاضرة الخلافة حتى منتصف القرن الثامن الميلادي أي الثاني الهجري. وبعد أن انهارت الإدارة الأموية في سنة ٧٤٩م = ١٣٢هـ، هرب عبد الرحمن المنتسب إلى هذه الأسرة، والوحيد الذي بقى حيا إلى إسبانيا، وأسس الدولة الأموية في الأندلس (٧٥٦ - ١٠٣١م = ١٣٩ - ٤٢٣هـ) واتخذ من قرطبة عاصمة له. واستمرت السيطرة الأموية على الأندلس ما يقرب من ثلاثة قرون. وبدأت محاولات استرداد الأراضي الإسلامية في شبه جزيرة إيبيريا من قبل الصليبيين اعتبارا من القرن الحادي عشر الميلادي/ الخامس الهجري؛ ولم يبق الأمويون في الأندلس بحماية وحدتهم الكلية وتفرقوا إلى

دويلات فى ١٠٣١م = ٤٢٣هـ. وفى منتصف القرن الحادى عشر الميلادى
أى الخامس الهجرى؛ طلبت هذه الدويلات المعاونة والمساعدة من المرابطين
الذين كانوا شبه مستقلين فى فاس خلال هذه الفترة. وبعد الأمويين فى
الأندلس؛ ساد حكم كل من المرابطين القادمين من شمال أفريقيا (١٠٨٦ -
١١٤٥م = ٤٧٩ - ٥٤٠هـ) والموحدين (١١٤٥ - ١٢٣٥م = ٥٤٠ -
٦٣٣) على البلاد الأندلسية. وفى القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع
الهجرى، لم يبق فى شبه جزيرة إيبيريا سوى دولة بنى الأحمر (١٢٣٢ -
١٤٩٢م = ٦٣٠ - ٨٩٨هـ) فقط كدولة إسلامية. ويسقوط غرناطة فى أيدى
الصليبيين فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى/ التاسع الهجرى وصلت
السيطرة الإسلامية على إسبانيا إلى نهايتها.

إن المعلومات المتاحة عن فن المعادن فيما قبل الفاطميين فى المناطق
الغربية من الإمبراطورية الإسلامية قليلة جدا. والفاطميون هم قوم من
البربر^(٣٣٠). أخذوا بالمذهب الشيعى، وساد حكمهم على شمال أفريقيا فى
نهاية القرن التاسع الميلادى/ الثالث الهجرى. وفى النصف الأول من القرن
العاشر الميلادى/ الرابع الهجرى، دخل قسم كبير من الغرب تحت طاعتهم؛
وفى عام ٩٦٩م = ٣٥٩هـ سيطروا على مصر، وأكسبوها حكما مستقلا
تماما عن الإدارة العباسية. ثم تركوا إدارة المناطق الواقعة فى شمال أفريقيا
إلى الولاة، ونقل الفاطميون مراكزهم التى كانت بالقرب من تونس إلى مصر

(٣٣٠) عن الفاطميين؛ انظر:

Gräfe, E. "Fatinîler", İslâm Ansiklopedisi, vol. IV, (1948), p. 521
- 526.

(فى الفسطاط)، واختاروا لأنفسهم خليفة شيعيا غير معترفين بالخليفة العباسى السنى. ونجح الفاطميون فى السيطرة على الشام سنة ٩٨٨م = ٣٧٨هـ بعد أن سيطروا على أجزاء من سوريا. ولكن بدخول الشام سنة ١٠٧٦م = ٤٦٩هـ تحت النفوذ السلجوقي؛ قصرت مدة استقلال الفاطميين بسوريا. وأصبحت مصر هى المكان الوحيد الذى تمكن الفاطميون من التوطن فيه بشكل مستمر بعد أن فقدوا أراضيهم التى كانت فى شمال أفريقيا فى النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى، ولكن مصر فيما بعد عام ١١٧١م = ٥٦٧هـ انتقلت إلى إدارة الأيوبيين المرتبطين بالمذهب السنى.

لقد بدأ فى مصر عهد زاهر مع الفاطميين؛ فقد حدث تطور سياسى واقتصادى واجتماعى فى حياة البلاد، وقد فتح هذا الطريق أمام تطور الحياة الثقافية، وازدياد الأنشطة الفنية وتنوعها. واحتل السيراميك والزجاج وسن الفيل والفنون الخشبية والمعدنية فى العصر الفاطمى مكانها اللائق بها، وأخذت نماذج هذه الفنون أجمل المواقع فيما بين الفنون اليدوية الإسلامية.

ولما كان الفاطميون أفارقة الجذور فى شمال أفريقيا؛ وبسبب ارتباطهم بالمغرب من ناحية، وبالمذهب الشيعى من ناحية أخرى فقد استلهموا التأثير الثقافى الإيرانى. وخلال العصر الفاطمى الذى أظهر تسامحا كبيرا تجاه المسيحيين، زادت العلاقات والروابط بينهم وبين البيزنطيين ومسيحيى الغرب. ولعبت الإسكندرية دورا محوريا كميناء مهم جدا يقرب ما بين الشرق والغرب فى هذا العصر. وخلال فترة وجيزة، فإن الفن الفاطمى المتطور تحت تأثيرات ثقافية عديدة قد وجد ذاتيته، واعتبارا من بدايات القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى، فإن الأراضى الإسبانية المسلمة وأراضى شمال أفريقيا قد دخلت تحت التأثير الثقافى المصرى - الفاطمى.

إن الآثار المعدنية المصنعة فى المناطق الغربية من الإمبراطورية الإسلامية فى قرنهما الأول، تعتبر استمرارا للتراث الفنى المعدنى لعصور ما قبل الإسلام. ففى هذا القرن، استمرت فى مصر صناعة آثار برونزية بأسلوب الصهر والصب مثل المباخر، وقناديل الزيت والمناضد والشمعدانات الثلاثية القوائم مشابهة تماما للآثار المعدنية القبطية سواء من ناحية القوالب والشكل أو من ناحية تقنيات الصنع والزخرفة. هذه الأعمال الفنية التى تمت زخرفتها بهياكل سمكية وطير الحمام، وأوراق الأفتنثا، والكرم والنباتات المتسلقة والتى قد طبقت فى تنفيذها تقنية الحفر على سطوحها، فمع أن انفصالها عن النماذج القبطية كان صعبا جدا، فإن القطع الفنية التى استخدمت الخط الكوفى فى زخارفها يمكن إرجاعها بشكل قاطع إلى العصر الإسلامى^(٣٣١).

ومع أن عدد النماذج التى وصلت إلينا من الآثار المعدنية الفاطمية لا تعتبر كثيرة، فإنها تمكن الباحثين من الحصول على معلومات عن الفن المعدنى خلال هذا العصر إلى جانب المصادر التاريخية. فناصر خسرو^(٢٣*) الرحالة الإيرانى الذى طاف بكل من سوريا ومصر فى بدايات القرن الحادى عشر، يتحدث عن الأعمال المعدنية فى العصر الفاطمى فى عمله المسمى "سفرنامه" يذكر هذا الرحالة فى كتابه أنه فى عام ١٠١٢م = ٤٠٣هـ صنع قنديل فضى كبير من أجل جامع عمر الموجود فى القاهرة؛ وأوضح أنه لى

⁽³³¹⁾ عن الآثار المعدنية التى ترجع إلى مصر ومؤرخة فى القرون ٧، ٨، ٩ والموجودة فى متحف الدولة

فى برلين الغربية؛ انظر: Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 140, 143, 279

يتمكنوا من إدخال هذا القنديل الضخم إلى الجامع فقد قاموا بكسر أبوابه. وقد صور ناصر خسرو عرش الخليفة الفاطمي المستنصر المزدان بمشاهد الصيد، والمصنوع من الذهب والفضة^(٣٣٢).

وهناك كاتب آخر يقدم لنا معلومات مهمة عن الأعمال المعدنية الفنية في العصر الفاطمي، هو المقریزی (١٣٦٤ - ١٤٤٢م = ٧٦٦ - ٨٤٦هـ)^(٢٤*) مؤرخ القرن الخامس عشر الميلادي/ التاسع الهجري. إن المقریزی الذي تمكن من دراسة سجلات سراي حكم مصر، قد اعتمد على هذه السجلات القديمة، وقام بعمل حصر لسجلات الآثار المعدنية في الخزينة الفاطمية وأوضح أن عدد القطع الفنية المصنوعة من الذهب والفضة في السراي الفاطمي في هذه الفترة قد تجاوز ثلاثة آلاف قطعة فنية^(٣٣٣). ومن المؤسف؛ أن عددا قليلا جدا من الآثار الذهبية والفضية التي سجلها المقریزی في قائمته هي التي وصلت إلى يومنا الحاضر.

نستطيع أن ندرس الآثار المعدنية في العصر الفاطمي بتقسيمها إلى مجموعتين: مجموعة النماذج الذهبية والفضية، ومجموعة النماذج البرونزية.

١ - الآثار الذهبية والفضية:

هناك أدوات زينة صغيرة مثل الأقراط والدبابيس والقلادات المصنوعة من الذهب والتي ترجع إلى العصر الفاطمي. إن المجوهرات الفاطمية

⁽³³²⁾ Nâsir-i Khusrav. Sefernâme, (ed. ve tercüme Schefer), Paris, 1881, p. 148; Sceratto, U. op. cit., p. 78.

⁽³³³⁾ انظر: Barrett, D. op. cit., p. 13; Sceratto, U. op. cit., p. 78.

المزخرفة بتقنيات الفليجره "Filigre" والجرانوله "Granule" والتطعيم بالأحجار الكريمة والمينا الكلوسونية Cloissonné - mine (صورة ٤٤: a-b) معظمها موجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ومتحف الميتروبوليتان فى نيويورك ومتحف بناكى فى أثينا ومجموعة هرارى بالقاهرة.

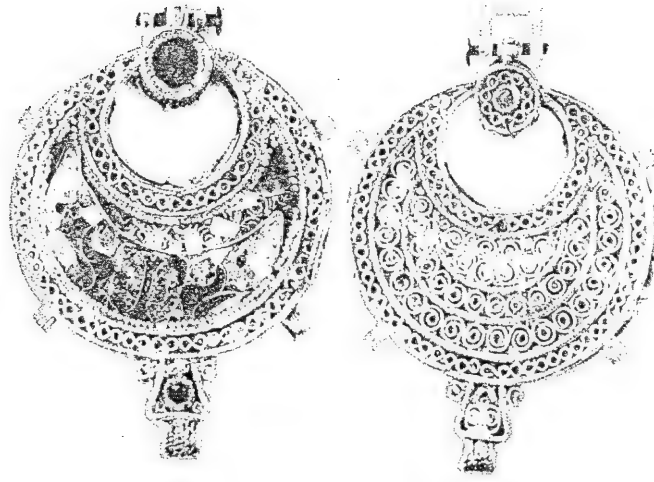
إن أدوات الزينة^(٣٣٤) المزخرفة بأسلوب المينا والتى عثر عليها فى حفريات الفسطاط، تكشف عن تشابه وتقارب كبيرين مع الآثار البيزنطية المزخرفة بالمينا سواء من ناحية الزخرفة أو من ناحية تقنيات الصنع، ولكن بعض النماذج توجد عليها كتابات كوفية مما يقطع بعودتها إلى العصر الفاطمى. وإن المجوهرات المستخرجة من حفريات الفسطاط قد تم تأريخها بأواسط القرن الحادى عشر الميلادى / الخامس الهجرى اعتمادا على خصائص الخطوط المستخدمة.

كما عثر على أدوات زينة ذهبية مزخرفة بالمينا^(٣٣٥) تشبه النماذج المستخرجة من مدينة الفسطاط، وعثر عليها فى مدينة الزهراء القريبة من قرطبة فى إسبانيا. هذه الآثار التى عثر عليها مع سكة إسلامية ترجع إلى القرنين ١١، ١٢ أى ٥، ٦ الهجريين تدعم تأريخ نماذج الفسطاط أيضا. إحدى القطع المصنوعة من المعادن النفيسة والتى ترجع إلى إسبانيا المسلمة، عبارة عن علبة فضية على شكل صندوق، عثر عليها فى خزينة كندرائية غرونا Gerona Katedralı. (صورة ٤٥) هيكल هذه العلبة المصنوعة من

(334) عن المطبوعات المتعلقة بهذه الآثار التى تناولناها فى قسم "تقنية المينا" انظر:

حاشية ١٩٦.

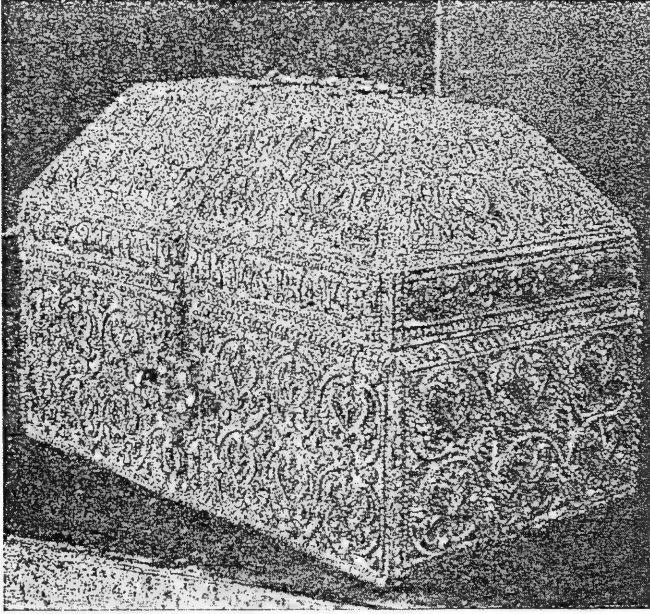
(335) عن المطبوعات المتعلقة بمجوهرات إسبانيا. انظر: حاشية ١٩٧.



صورة ٤٤ : a, b

الخشب التي تشبه العلب المصنوعة من سن الفيل في العصر الفاطمي، قد غطى بالألواح الفضية المزخرفة بتقنيات الريبوزيه جرانوله والتذهيب والنيلو. ويتضح من الكتابة الكوفية - المزهرة التي تلتف حول حافة العلبة الموجودة في كاتدرائية غرونا أنها قد صنعت بناء على طلب وتوصية من أحد وجهاء السراى لتقدم إلى هشام الثانى ابن الحكم الثانى والذي سيصبح خليفة بعد والده الخليفة الحكم الثانى (٩٦١ - ٩٧٦) = ٣٥٠ - ٥٦٦هـ. وهكذا، فإن العلبة المصنوعة باسم هشام الثانى يمكن تأريخها بحوالى عام ٩٧٥م = ٣٦٥هـ أى أواخر سنوات حكم الحكم الثانى^(٣٣٦).

⁽³³⁶⁾ عن الصندوق الموجود فى غرونا: انظر: Barrett, D. op. cit., p. 14; Dimand, M. Handbook, p. 156; Gomez - Moreno, M. Ars Hispaniae, vol. III, Madrid 1951, p. 334, fig. 392 a; Kühnel, E. Maurische Kunst, Berlin 1924, p. 118; Idem. Kleinkunst, p. 188, 220; Otto - صورة 149; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 17, صورة 32; Dorn, K. Kunst des Islam, Baden - Baden, 1964, p. 115; Sceratto, U. op. cit. p. 78, صورة 32.



صورة ٤٥

كما توجد في المتحف الأركيولوجي القومي في مدريد علبة فضية أخرى مزخرفة بتقنية النيلو، وترجع إلى تاريخ متأخر عن تاريخ العلبة الفضية الموجودة في غرونا والتي تشبه الصندوق^(٣٣٧).

٢- الآثار البرونزية:

إن أحد الآثار المبكرة التي وصلت إلى يومنا الراهن من بين الآثار البرونزية التي ترجع إلى مصر الفاطمية؛ هو طاس صغير^(٣٣٨) مزخرف بتقنية الحفر، على هيئة نصف كرة، وموجود في متحف الميتروبوليتان.

⁽³³⁷⁾ انظر: The Arts of Islam, Kat. no. 164.

⁽³³⁸⁾ عن النشر المتعلق بهذه الطاسة؛ انظر: حاشية ٢٧٨.

داخل هذا الطاس الذى أمكن إرجاعه إلى نهايات القرن العاشر، استنادا على خصائص الخط الكوفي المزهر المستخدم فى كتابة التمنيات الطيبة التى تلتف حول حافة الفوهة؛ داخلها ميدالية ضخمة مزدانة بأفرع نخيلية. وأرضية الميدالية مغطاة بدوائر صغيرة متراصة بجوار بعضها، مثل تلك التى ترى فوق الآثار المعدنية الإيرانية التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن العاشر أى الرابع الهجري: (انظر صورة ٢٩ - ٣٠ وحواشى ٢٧٦ - ٢٧٩).

وهناك فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة طاسات أخرى ومعظمها يشبه إلى حد كبير الطاس البرونزى الصغير الموجود فى متحف الميتروبوليتان من ناحية القالب وتقنية الزخرفة. داخل هذه التحفة التى ترك القسم الخارجى عليها توجد ميدالية كبيرة أيضا، ولكن هذه المرة، فإن داخل الميدالية وباطنها قد تمت زخرفته بهيكل أرنب، ونفذ بأسلوب الحفر^(٣٣٩).

إن معظم الأعمال البرونزية التى تنسب إلى العصر الفاطمى قد صنعت بتقنية الصهر والصب، زخرفت برسوم محفورة؛ وعبارة عن أدوات زينة أسبلة مياه وأكوامانيلات = وأوانى مياه "Aquamanils" على شاكلة هياكل حيوانية زخرفت سطوحها برسوم محفورة. قسم منها يرجع إلى مصر، والقسم الآخر يمكن إرجاعه وإضافته إلى إسبانيا التى أوضحنا أنها قد دخلت تحت التأثير الثقافى المصرى/ الفاطمى اعتبارا من القرن الحادى عشر. هذه النماذج التى هى عبارة عن أشكال غزال (صورة ٤٦)^(٣٤٠). وأرنب (صورة

⁽³³⁹⁾ انظر: Hasan, Z. M. op. cit., p. 241; Islamic Art in Egypt 969 - 1517,

Kat. no. 45 صورة 6.

⁽³⁴⁰⁾ عن النموذج الموجود فى متحف كابودييمونته فى نابولى من الآثار المعدنية التى على شاكلة

الغزال؛ انظر: Sceratto, U. op. cit., p. 77. صورة 31. عن النموذج الموجود فى متحف

زولكرونده فى ميونخ؛ انظر: Erdmann, K. "Islamische Giesgefäße des 11. Jahrhunderts", Pantheon, 22, (1938), p. 251.

2; Glück - Diez. Op= = "Jahrhunderts", Pantheon, 22, (1938), p. 251.

(٤٧) (٣٤١). وحصان (صورة ٤٨) (٣٤٢). وأسد (صورة ٤٩ / ٥٠ / ٥١) (٣٤٣).

cit., Taf. XXX; Migeon, G. Manuel, p. 376, fig. 183; Sarre - Martin. Meisterwerke, Taf. 155. عن النموذج الموجود في متحف الدولة في برلين الغربية؛

انظر: 4; Museum für Islamische Kunst صورة Erdmann, K. op. cit., p. 253. Berlin, Kat. No. 321. عن النموذج الموجود في متحف الفن الإسلامي في القاهرة؛

انظر: Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 43.

(341) Dodd, E. C. "On a bronze rabbit : انظر: ينقص ذيله؛ انظر: from Fatimid Egypt", Kunst des Orients VIII/1 - 2, (1972), p. 60 -

76, fig. 1; Migeon, G. Manuel, p. 379, fig. 187; Idem. Les Arts Musulmans, Paris - Bruxelles, 1926, Pl. XLIV - b. عن النموذج

الموجود في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ انظر: Islamic Art in Egypt 969 - 1517, kat. no. 44; The Arts of Islam, Kat. no. 169.

(342) انظر: عن النموذج الموجود في مدينة الزهراء والذي على شاكلة الحصان؛

Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 331, fig. 396 b; Kühnel, E. Maurische Kunst, 120; Migeon, G. Manuel, p. 377, fig. 184; Otto - Dorn, K. op. cit., p. 116, fig. 70. عن النموذج الموجود في متحف

مريد؛ انظر: Gomez- Moreno, M. op. cit., p. 332, fig. 397 a - b.

(343) انظر: عن النموذج الموجود في متحف الفن الإسلامي في القاهرة والذي على

شاكلة الأسد؛ Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 47. عن النموذج

الموجود في متحف برلين الغربية؛ انظر: Kühnel, E. Kleinkunst, p.

166, fig. 126; Migeon, G. Manuel, p. 378, fig. 185;

كاسل؛ انظر: Migeon, G. Manuel, p. 381, fig. 189. عن النموذج الموجود

في متحف اللوفر؛ انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. 146; Gomez -

Moreno, M. op. cit., p. 331, fig. 396 a; Kühnel, E. Maurische

Kunst, p. 120; Migeon, G. Manuel, p. 383, fig. 191. عن النموذج

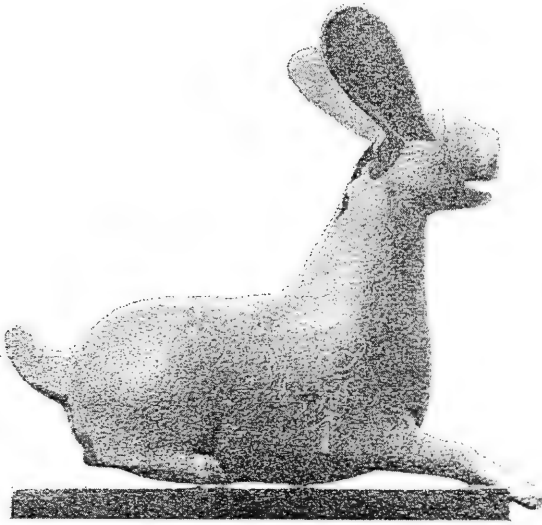


صورة ٤٦

وطائر (صورة ٥٢ / ٥٣)^(٣٤٤). تؤرخ بالقرن الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجري. إن هياكل الحيوانات المصنعة فى إسبانيا المسلمة ومصر الفاطمية فى أحجام وأطوال مختلفة، تتداخل فى الكثير من الأحيان مع الآثار المعدنية التى على شاكلة الحيوانات والمزخرفة بنفس

أساليب الزخرفة والتى ترجع إلى إيران وإلى الفترة نفسها. ولكن الحيوانات الفاطمية؛ وخاصة هياكل الغزال والأرنب التى ترجع إلى مصر

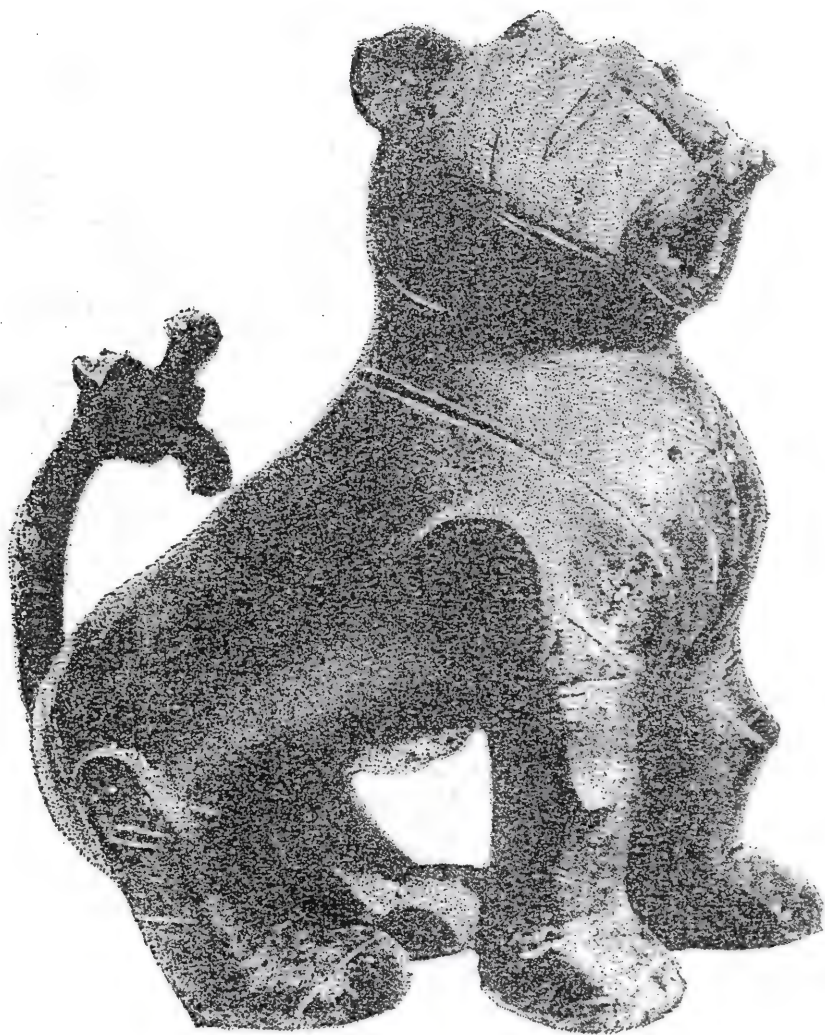
الموجود فى فلورونسا، انظر: Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 332, fig= . 379, fig. 186; Idem. Les Arts ص397; Migeon, G. Manuel, Musulmans, Pl. XLIV a; Sceratto, U. op. cit., 30 صورة 34. Sceratto, U. op. cit., p. 80, انظر: (344) عن الطاووس الناقص الذيل؛ انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. : انظر: عن الطاووس الموجود فى متحف اللوفر؛ انظر: 147; Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 332, fig. 397 c; Migeon, G. Manuel, p. 380, fig. 188. عن الحمامة الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية؛ انظر: Museum für Islamische Kunst Berlin, kat. no. 294.



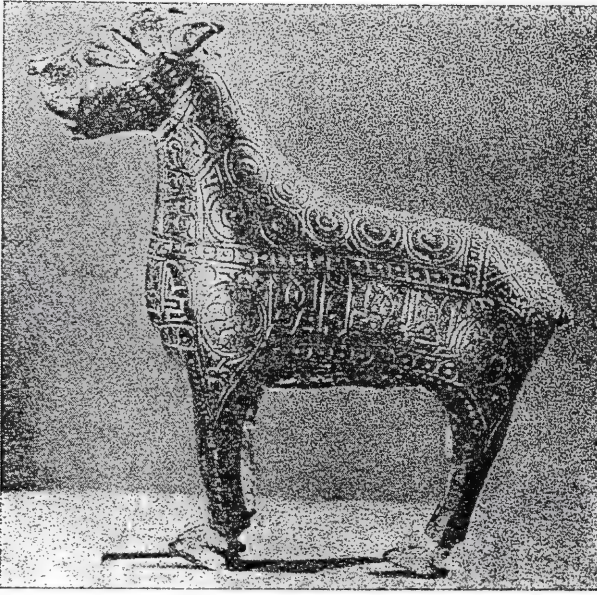
صورة ٤٨

(انظر صور ٤٦ - ٤٧ وحاشيتي ٣٤٠ - ٣٤١)
تلفت الأنظار لكونها قد
شكلت بشكل أكثر ميلا إلى
الواقع والحقيقة بالقياس مع
النماذج الإيرانية. إن
التصوير = الرسم الذى
يشبه الهياكل الحيوانية والتي
هى نتاج التيار الواقعى الذى
يبين عن نفسه فى مصر فى
القرنين الحادى عشر
والثانى عشر فى الفن
الإسلامي، نشاهده أمامنا
أيضا على زخارف
السيراميك والزجاج
وسنالفيل وزخرفة الأعمال
الخشبية التى ترجع إلى
العصر الفاطمي^(٣٤٥).

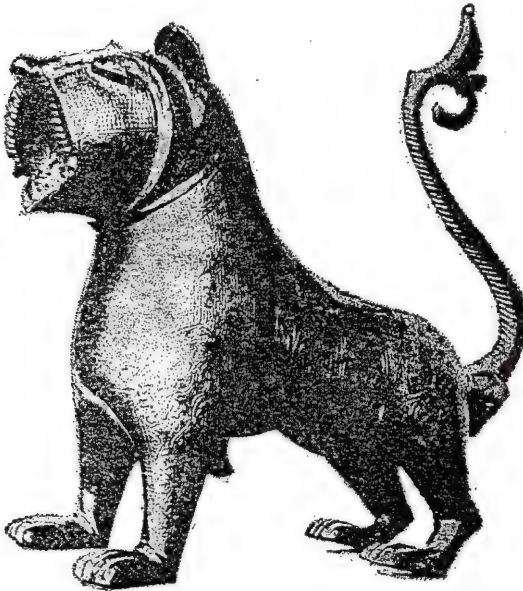
(345) Sceratto, U. op. cit., p. 77.



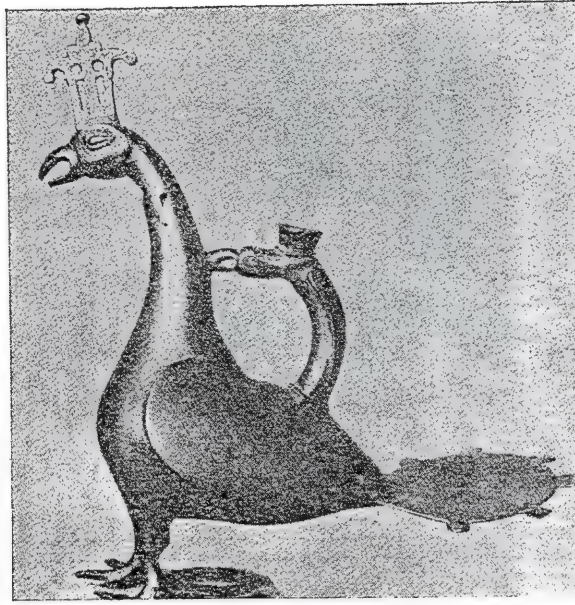
صورة ٤٩



صورة ٥٠



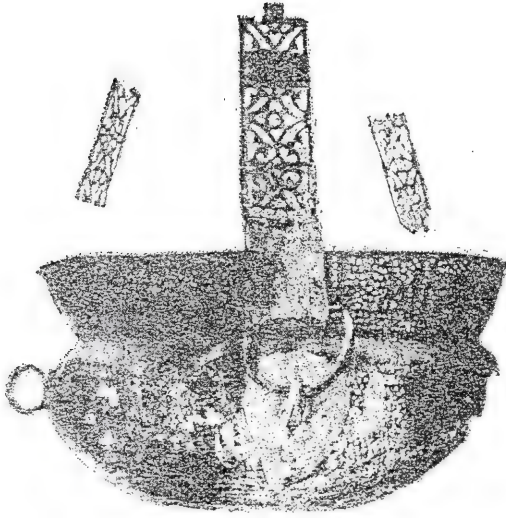
صورة ٥١



صورة ٥٢



صورة ٥٣



صورة ٥٤

هناك نموذج برونزى آخر يمكن أن ندرسه فى إطار فن المعدن فى العصر الفاطمى؛ عبارة عن قنديل كبير وأقرب ما يكون إلى قفص (صورة ٥٤)^(٣٤٦) صنع بتقنية الطرق، وزخرف بتقنية التخریم، ويرجع إلى جامع القيروان وموجود الآن فى متحف باردو "Bardo"

فى تونس. له جسد دائري، وعنق واسع يفتح ناحية الفوهة. وقد زخرف سطح هذا العمل بكتابات بخط كوفى ورسوم هندسية. قطر الفوهة ١٦,٦ سم. يعلق فى السقف بأذرع مستوية مثبتة بحلقات مستقرة فوق البدن. هذا الأثر، سواء من ناحية الصنع وتقنيات الزخرفة أو من ناحية الفورم = القالب وعناصره يظهر تشابها قريبا من القناديل الإيرانية (انظر حاشية ٣٢٩) التى ترجع إلى القرون العاشر والحادى عشر والثانى عشر الميلادية ٤، ٥، ٦ الهجرية والمستخرجة من حفريات مدينة الري. إن حافة فوهة القنديل الخاص بجامع القيروان مزدانة بكتابة أُمّيات طيبة خطت بخط كوفى. وفوق

⁽³⁴⁶⁾ انظر : Marçais, G. Poinssot, L. Objects Kairouanais, Tunis, 1952, vol. I, p. 411, Pl. LXV; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork XII - 7. و-V", op, cit., p. 214, Pl. IX - a

قسم القاع المزدان بزخارف أيضا قد تمت بعناصر نجمية سداسية، يوجد إفريز أى شريط ثان من الكتابة. ويتضح من الكتابة التى تعلو القاع أن صانعه "محمد بن على القيسى الصفاد المغربى" إن د. س. رايس الذى درس هذه الكتابة قد أرخ هذا العمل الذى خرج من تحت أيدى صانع مغربى بالنصف الأول من القرن الحادى عشر أى الخامس الهجرى معتمدا على خصائص الزخرفة والكتابة التى تعلوه.

سمات فن المعادن فى العصر الفاطمى:

ومع أن أعداد الآثار الفنية المعدنية الخاصة بالعصر الفاطمى والتى وصلت إلينا ليست كثيرة كما أوضحت المصادر التاريخية (انظر حاشية ٣٣٢ / ٣٣٣)، فإن النماذج الموجودة كان بعضها مصنوعا من المعادن الثمينة لهذا العصر (انظر صور ٤٤ - ٤٥) وبعضها من النحاس الأصفر أى البرونز، (انظر صور ٤٦ ← ٥٤). وقد استخدمت تقنيات الزخرفة مثل الريبوزييه، والحفر، والتخريم، والتذهيب، والنيلو والفيليجره والجرانوله والتطعيم بالأحجار الكريمة والكلوسونه من مختلف تقنيات الزخرفة على هذه المعادن، ويظهر تطبيقها نجاحا كبيرا فى التنفيذ. إن كل تقنيات الزخرفة المعدنية وأساليبها - عدا أسلوب المينا - التى تشاهد فوق الأعمال الفاطمية، كانت مستخدمة أيضا فى شتى بقاع الإمبراطورية الإسلامية الأخرى اعتبارا من بدايات الإسلام. وأهم تجديد أحدثه الفاطميون فى فن المعدن الإسلامى، هو أسلوب الكلوسونه - المينية الذى نشاهده فى زخرفة أدوات الزينة

الذهبية، فهذا الأسلوب الذى نشاهده لأول مرة فى الفن الإسلامى على المجوهرات التى تعود إلى مصر فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجريين (انظر صورة ٤٤ a-b) وإسبانيا فى الفترة نفسها، وكان مستخدما كما أسلفنا فى الفن البيزنطى منذ القرن السادس الميلادى. (انظر حاشيتى ١٩٠ / ١٩١). ومن المعتقد أن الصناع الفاطميين قد تعلموا هذا الفن من البيزنطيين.

إن معظم الأعمال الفنية البرونزية التى تنسب إلى العصر الفاطمى قد صنعت بتقنية الصهر والصب، زخرفت بأسلوب الحفر على سطوحها وهى تتكون من الأكوامانيات وزينات الأسبله والششم وكلها على شاكلة حيوانات من البيئة (انظر صورة ٤٨ - ٥٣). وتعكس هذه المجموعة من الأعمال التى ينسب قسم منها إلى مصر وإسبانيا المسلمة ومؤرخة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجريين التأثيرات الفنية الإيرانية. وقد سبق القول إن القوالب المعدنية التى على هيئة هياكل حيوانية كانت تصنع فى إيران بدون انقطاع منذ الأزمنة القديمة (انظر حواشى ٢٨٦ - ٢٨٩)، وقد أوضحنا بالنماذج استمرار هذا التراث الإيرانى فى العصور الإسلامية المبكرة (انظر صور ٣٢ - ٣٥). وكما سنرى فى الأجزاء التالية؛ فإن صنع الآثار المعدنية التى على هيئة الهياكل الحيوانية فى إيران، قد ازداد فيما بعد فى العصر السلجوقى فيما بعد منتصف القرن الحادى عشر أى الخامس الهجرى. وهكذا؛ فإنه يمكن التفكير فى أن قطع الزينة الخاصة بالأسبله والششم والأكوامانيات الفاطمية التى صنعت على هيئة الهياكل الحيوانية والمؤرخة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس الهجرى

كانت مستوحاة من النماذج الإيرانية المعاصرة لها. ولكن الأعمال التي أخذت شكل الأرنب والغزال والتي تنسب إلى مصر خاصة فيما بين الهياكل الحيوانية والفاطمية المؤرخة بالقرن الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس الهجرى ترى على أن تشكيلا كان أكثر واقعية وطبيعية بالقياس إلى النماذج الحيوانية الإيرانية التي تظهر تحويرا مبالغا فيه والتي تنسب إلى العصر نفسه (انظر صور ٤٦ / ٤٧). إن هذه السمة الخاصة بالهياكل الحيوانية الفاطمية تعكس تأثيرات منطقة البحر الأبيض التي تستمر فى التراث الفنى العتيق.

هوامش المترجم لهذا الجزء

(23*) ناصر خسرو (١٠٠٣ - ١٠٨٨ م) = (٣٩٤ - ٤٨١ هـ): شاعر من بلخ إسماعيلي المذهب ومن أقطاب الأدب الفارسي. حج إلى مكة وزار سورية وفلسطين ومصر والجزيرة العربية، ترك لنا أخبار رحلاته في كتابه "سفرنامه" الذي ترجم إلى اللغة العربية. وله "ديوان" و"سعادت نامه" وفيهما يعبر عن آرائه الدينية شعرا. انظر: المنجد...

(24*) المقرئ؛ (تقي الدين) (١٣٦٤ - ١٤٤١ م = ٧٦٦ - ٨٤٥ هـ): نسبة لحارة "المقارزة" في بعلبك. مؤرخ بعلبكي الأصل ولد في القاهرة وتولى القضاء بها. عمل في القاهرة ودمشق ثم انصرف إلى الكتابة. له "السلوك لمعرفة دول الملوك" و"المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار" ويعرف بخطط المقرئ، و"النقود الإسلامية القديمة". انظر: المنجد...

ج- الفن المعدنى فى العصر السلجوقي؛

(الفن المعدنى فى إيران؛ من عام ١٠٤٠م حتى الغزو المغولي
١٢٢٢/٢١م = ٤٣٢ - ٥١٦هـ وحتى عام ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ
فى بلاد ما بين الرافدين وسورية وحتى نهاية
القرن ١٣م = السابع الهجرى فى الأناضول)

معلومات عامة عن العصر السلجوقي

وإطلالة على الفن المعدنى فى هذا العصر:

ينحدر السلاجقة من قبيلة قنق Kınık الغزية إحدى القبائل التركية التى
تعيش فى أواسط آسيا، وقد سيطروا على منطقة خراسان سنة ١٠٤٠م =
٤٣٢هـ وكونوا دولة سلجوقية مستقلة. واعتبارا من منتصف القرن الحادى
عشر الميلادى / الخامس الهجرى اتجه الأتراك السلاجقة نحو الغرب
مسيطرين على إيران والعراق وسوريا والأناضول مكونين إمبراطورية
شاسعة الأطراف خلال مدة وجيزة.

وكان العالم الإسلامى اعتبارا من منتصف القرن الحادى عشر الميلادى /
الخامس الهجرى، مقسما إلى دويلات تدار معظمها من قبل الأسر العربية
والإيرانية بينما نفوذ الخليفة فى بغداد وسلطته قد أصابها الضعف والوهن.

وما إن سيطر السلاجقة العظام على القسم الأعظم من بلدان الشرق الأدنى حتى حققوا الوحدة السياسية والفكرية في العالم الإسلامي من جديد. وقد استمرت الوحدة السياسية حتى وفاة ملكشاه سنة ١٠٩٢م = ٤٨٥هـ^(25*). وبعد ذلك التاريخ بدأت الانقسامات تطل برأسها في ربوع إمبراطورية السلاجقة العظام. هذا وقد استمر نفوذ السلاجقة الذين يعتبرون امتدادا للسلاجقة العظام في كل من سوريا حتى سنة ٥١١هـ = ١١١٧م وبلاد خراسان حتى سنة ٥٥٢هـ = ١١٥٧م ومناطق كرمان حتى سنة ٥٨٣هـ = ١١٨٧م والعراق والجزيرة حتى سنة ٥٩١هـ = ١١٩٤م بينما استمر نفوذ وسيطرة سلاجقة الأناضول حتى سنة ٧٠٨هـ = ١٣٠٨ ميلادية.

فرغم التمزق السياسى الذى أعقب موت ملكشاه، فقد ظلت معظم هذه المناطق مرتبطة بسلطان السلاجقة العظام من الناحية الشكلية حتى منتصف القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادى. ولكن بعد موت السلطان سنجر فى سنة ٥٥٢هـ / ١١٥٧م. انقسمت الأراضى السلجوقية، إلى دويلات مختلفة، ومناطق جغرافية أصغر حجما، وأقل ارتباطا بالسلطان وبالخليفة^(٣٤٧).

وإذا ما استثنينا مصر وفلسطين، فإن بلدان الشرق الأدنى ظلت تحكم من قبل السلاجقة، أو من قبل أمراء، وملوك، وآتابكة يحكمون باسم السلاجقة لمدة تجاوزت القرنين من الزمان، ونستطيع بارتياح أن نطلق على هذه الفترة

⁽³⁴⁷⁾ انظر- Cahen, C. "The Empire of the Great Seljukids", Pre-

Ottoman Turkey, New York, 1968, p. 19 - 51; Kafesoğlu, İ.

"Selçuklular", İslâm Ansiklopedisi, vol. X, İstanbul, (1966), p.

353 - 384; İdem. Selçuklu Tarihi, İstanbul, 1972; Köymen; M. A.

selçuklu Devri Türk Tarihi, Ankara 1963.

فترة السلاجقة أو "عهد السلاجقة". وحتى لو كانت بعض المناطق قد خرجت من النفوذ السلجوقي خلال هذا العصر كالخوارزمشاهيين فى شمال وشرق إيران والأيوبيين فى سوريا فى نهاية القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى، فإن التغيرات السياسية لم تنعكس على الوحدة الفنية السائدة فى هذه المناطق، إلا فى القليل النادر. فالعنعات - أى الموروثات - الفنية والثقافية السلجوقية ظلت هى المسيطرة فى إيران والجزيرة وسوريا حتى منتصف القرن السابع الهجرى، الثالث عشر الميلادى بينما سادت فى الأناضول حتى نهاية القرن المذكور.

وكانت أهم الخصائص التى أثرت فى نمو وتطور الثقافة والفنون الإسلامية فى العصر السلجوقي بشكل كبير؛ هو نزوح الأتراك من أواسط آسيا، موطنهم الأصلي، وتوطنهم فى أراضى الشرق الأدنى فى كتل بشرية كبيرة. ففقد نزح الأتراك إلى المناطق الإسلامية من هذه الديار منذ بدايات العصر العباسي؛ وتولوا مناصب ومهام فى الإدارة والجيش العباسي. ولكن توطن الترك بكتل بشرية كبيرة، فى الشرق الأدنى، ووصولهم بالثقافة واللغة التركية إلى المستوى الثالث فى بناء الحضارة الإسلامية جنبا إلى جنب مع العرب والفرس لم يتحقق بالفعل إلا فى العصر السلجوقي؛ فتأثير أتراك أواسط آسيا (الذى بدأ فى الظهور فى الفنون الإسلامية منذ القرن الثانى الهجرى، الثامن الميلادى، قد زاد وتطور وانتشر بشكل ملحوظ فى العصر السلجوقي.

وكانت هناك خاصية أخرى أثرت فى تشكيل الحياة الثقافية والفنية فى العصر السلجوقي، ألا وهى البناء السياسى والاجتماعى للدولة؛ ذلك البناء

الذى يمكن تعريفه بـ "نظام الإمارات المرتبطة بالمركز في البداية، والمنفصلة عنه فيما بعد"^(٣٤٨).

ففى الفترة التى امتدت حتى سنة ٤٨٥هـ = ١٠٩٢م - عهد كل من طغرل بك وألب أرسلان وملكشاه - قسمت الأراضى السلجوقية من قبل السلطان نفسه إلى إمارات، وتركت كل إمارة تحت إدارة أمير أو بك من العائلة السلجوقية، وخلال عهد طغرل بك سلمت إمارة مرو إلى چاغرى بك، وكرگان ودامغان إلى قوتالمش بك، وكرمان إلى قاوورد بك أما سستان فقد أعطيت إلى موسى بك^(٣٤٩). وكان هؤلاء الأمراء، المرتبطون بكل من الخليفة والسلطان السلجوقى العظيم، هم المسئولين عن حماية ونهضة وتطور مناطقهم. أما القرارات السياسية، والأيدولوجية المهمة. فكانت تصدر دائما؛ من قبل الخليفة، والسلطان.

وداخل نظام الولايات المرتبطة بالعاصمة هذا، كانت تركستان، وإيران، والجزيرة وسوريا والأناضول قد توحدت كلها تحت إدارة واحدة رغم تباعد المسافات والفروق فيما بين بعضهم البعض. وهكذا.. زاد التبادل الثقافى والفكرى بين هذه المناطق. وخلال هذا العصر، زادت الفعاليات الاقتصادية والأنشطة الزراعية والسكانية فى المناطق النامية، وأضحت مراكز الولايات مدنا مهمة. وزادت الأنشطة، والفعاليات الثقافية والفكرية وتنوعت، جنبا، إلى جنب مع النهضة الاقتصادية. ولكن انتهى نظام الإمارة، وفتح الطريق أمام استقلال بعض المناطق. وبدأت حركات الانفصال عن العاصمة المركزية اعتبارا من نهايات القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى.

⁽³⁴⁸⁾ انظر. Grabar, O. Persian Art, p. 8.

⁽³⁴⁹⁾ انظر. Kafesoğlu, İ. "Selçuklular", op. cit., p. 362.

ورغم أن الخلافات؛ بدأت تطل برءوسها، فيما بين المناطق والإمارات، خلال العصر السلجوقي، من حين لآخر، فإن النشاط التجاري، سواء داخل العالم الإسلامي نفسه، أو مع البلدان المسيحية، أو دول الشرق الأقصى قد نال الكثير من الاهتمام. وقد خلقت هذه الاستمرارية في العلاقات التجارية - مع مرور الوقت - طبقة تجارية ثرية داخل المجتمع السلجوقي⁽³⁵⁰⁾.

وقد شهد القرن السادس الهجري، الثاني عشر الميلادي، توالى التمزق السياسى من ناحية، وتزايد العائلات التجارية داخل المجتمع الإسلامى من ناحية أخرى وترتب على ذلك تغير وتطور فى وضع الفن والفنانين السلاجقة.

فى العصر الإسلامى المبكر، كان الفنانون - وخاصة المبدعون الذين يصنعون تحفا معدنية ذات قيمة فنية ووضع اجتماعى مميز - كانوا بصفة عامة يعيشون فى قصور الحكام والأمراء والنبلاء وتحت حمايتهم ورعايتهم، وكثيرا ما كانوا يبدعون أعمالا من أجلهم، ولكى تعكس حياتهم المرفهة، وتعرض فى قصورهم وتصنع فى ورش ملحقة بالسرايات أو القصور الخاصة بهم. واعتبارا من القرن السادس الهجري، أى الثانى عشر الميلادي، ومع تزايد انفصال الإمارات والمناطق المستقلة تزايد أيضا عدد الأتابكة والملوك والأمراء وازدادت ثرواتهم، وهكذا تكاثر أيضا، عدد الذين يشترون، ويقتنون التحف المعدنية التى تحمل قيما جمالية وفنية راقية.

كما أن النهضة الاقتصادية، التى شهدتها المنطقة السلجوقية، فى غضون القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادى، قد ارتبط بها طبقة من التجار الأثرياء، وقد أثرت هذه الطبقة بدورها أيضا فى الحياة الفنية، والثقافية تأثيرا

(350) انظر. Grabar, O. Persian Art, p. 9.

إيجابيا. وخلال هذا القرن، بدأ صناع التحف المعدنية، ومبدعوها؛ يعيشون فى كنف ورعاية هذه الأسر التجارية الغنية، ويبدعون تحفا معدنية من أجلهم، وإذا كان السلاطين، والأمراء، والنبلاء، وحدهم هم الذين كانوا يقبلون على التحف الفنية، ويطلبونها سابقا، فإن هذه التحف ازداد الطلب عليها الآن، من تلك الطبقة الجديدة، وخاصة ممن عرف عنهم أنهم من حماة الفنون. وقد زخرت هذه الأعمال التى صنعت من أجل هذه الأسر الثرية أيضا، ببعض المناظر الملوكية؛ كمنظر الصيد، أو اللهو جنبا إلى جنب مع عنعنات الأصالة، والنجابة، وشارات العرش؛ وأبدع مثال لذلك هو ذلك الإناء المزخرف بموضوعات ملوكية⁽³⁵¹⁾. ومعروف باسم "إناء بوبرنسكى"^(26*) ومحفوظ بمتحف الهرميتاج. فمن كتابته يتضح أن هذه التحفة الرائعة قد صنعت سنة ٥٥٩هـ / ١١٦٣م فى مدينة هراة^(27*) وأنه قد صنع لتاجر زنجانى. وسواء تم تزيين الإناء بشعارات "الرنوك" الدالة على الأصالة أو النجابة، أو وجود كتابة تدل على اسم التاجر وصفات وألقاب تشبه الألقاب المستخدمة للأصلاء والنجباء وعلية القوم، إلا أن أبلغ ما يمكن أن يستنتج من ذلك؛ هو ظهور طبقة من التجار تعمل على حماية الفن الجديد منذ أواسط القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى. وأن هذه الطبقة قد لعبت دورا مهما داخل المجتمع فى تطوير هذه الفنون المعدنية. ويتضح من الكتابات الموجودة على الإناء أنه قد صنع من أجل هذا التاجر، وأنه لم يشتره، وهناك نماذج أخرى من هذا النمط تعود إلى النصف الثانى من القرن السادس وأوائل السابع الهجرى أى النصف الثانى من القرن الثانى عشر وأوائل

⁽³⁵¹⁾ Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", Gazette des Beaux Arts, vol, XXIV. (1943), p. 193 - 208.

الثالث عشر الميلادي^(٣٥٢) وكما سيتضح من الدراسة فى الفصول القادمة؛ فإن المناظر التى كانت تصور حياة القصور والموضوعات الملوكية وتزين بها الأوانى والتحف المقدمة للأمراء والنبلاء فقط فى العصور الإسلامية المبكرة، أصبحت تستخدم فى العصر السلجوقى على نطاق واسع وعلى أنها شعارات أو أشعرة لتلك الفترة^(٣٥٣).

ومع تزايد عدد حماة الفنون وجامعيها، اعتبارا من القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى، حدثت زيادة واضحة فى صناعة التحف المعدنية، شأنها فى ذلك شأن سائر الفنون الأخرى، وقد حدث - كنتيجة لذلك أيضا - تطور، وتنوع فى الخامات والتقنيات، وأنواع الأوانى، والطرز والأشكال، وأنواع الزخرفة، والنقوش الخطية، والكتابية، والرسوم الهندسية، والتوريقات النباتية، والهيكل الأدمية، والحيوانية.

الخامات والتقنيات:

شهدت فنون المعادن فى العصر السلجوقى استمرار صناعة التحف المعدنية من شتى المعادن كالذهب والفضة والبرونز والنحاس كما هو الحال فى العصر الإسلامى المبكر، إلا أن هذا العصر قد شهد أيضا انحسارا ملموسا عدد التحف الذهبية قياسا بالزيادة الهائلة فى التحف البورنزية وتلك التى تصنع من النحاس ومشتقاته. وخرج هذا المعدن الثمين منذ منتصف القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى من بين الخامات الرئيسة

(352) انظر، Ibid., p. 198، حاشية 15.

(353) انظر. Grabar, O. Persian Art, p. 15.

المستخدمة فى صناعة التحف والفنون المعدنية. واعتبارا من هذه الفترة وأواخر هذا القرن، طرأت زيادة ملحوظة على كمية التحف المصنوعة من سبائك النحاس والبرونز.

وباستثناء أدوات الزينة، فإننا لا نعرف أى أثر مصنوع من الذهب الخالص إلا نموذجا واحدا يرجع إلى العصر السلجوقي، فقد كان الذهب يستخدم بشكل أكثر فى صناعة المجوهرات وأعمال التذهيب خلال هذه الفترة. وقد استخدم الذهب فى أعمال النقش والزخرفة على المعادن منذ الربع الثانى من القرن السابع الهجرى.

كما يلاحظ تجديدا ملموسا فى استخدام الفضة فى العصر السلجوقي فى صناعة التحف والفنون المعدنية قياسا بالعصور الإسلامية الأولى، بل ظلت هذه النسبة فى التناقص حتى أصبحت الفضة وفقا على صناعة مشغولات الزينة والحلى النسائية، وأعمال النقش منذ أواسط القرن السادس الهجرى (١٢م) ويمكن إرجاع ذلك إلى النقص الشديد، والأزمة الطاحنة التى شهدتها القرن الخامس الهجرى، الحادى عشر الميلادى فى خامى الذهب والفضة، أكثر منه إلى أوامر النهى عن استخدام المعادن الثمينة فى القرآن والسنة. وقد أوضح أوربلى Orbeli أنه نتيجة للنقص الحاد الذى شهدته إيران والمناطق المجاورة فى مخزون الفضة فقد تم صهر أعداد كبيرة من الأعمال والتحف الفضية، لاستخدام المعدن فى سك العملة^(٣٥٤). وقد أدى انخفاض المخزون من الفضة، إلى زيادة مضطردة فى التحف المعدنية المصنوعة من النحاس ومن سبائكها، كالبرونز والنحاس الأحمر، وفتح الطريق أمام التطور

(٣٥٤) انظر. Orbeli, J. op. cit., vol. II., p. 761.

المستمر فى تقنية النقش، الذى يضيف نوعا من البهجة والزينة على الأعمال المصنوعة من البرونز والنحاس الأحمر، عوضا عن عدم الزيادة فى صناعة التحف الذهبية والفضية.

ولما كان النحاس الأحمر سهل الطرق، والبرونز للصهر، ففي العصر السلجوقي؛ صنعت معظم الأواني المصبوغة من البرونز، والأواني المطروقة من سبائك النحاس؛ والنحاس الأحمر بصفة خاصة، أما تلك الأواني أو الأشغال النحاسية التى ستذهب، فقد تم ترجيح معدن البرونز لها، مهما كان نوع التقنية التى ستستخدم معها.

وقد ارتبط بهذه الزيادة المضطربة فى عدد التحف المصنوعة من سبائك النحاس فى العصر السلجوقي تطور ملحوظ ومهم فى تقنيات الزخرفة، فقد استخدم الفنانون شتى الأساليب الصناعية فى عمل الزخارف فكان بعضها محفورا، وبعضها مفرغا، وبعضها وثيق الصلة بأسلوب النيلو "Savat"، وهو أن يحفر الرسم على اللوحة من الفضة أو الفضة الممزوجة بالذهب، ثم يصب فى خطوطه المحفورة المفرعة مركب مرتفع الحرارة من النحاس والرصاص والبودق والكبريت وملح النشادر، وبعد برود هذا المركب وتلميع اللوحة يصير فيها تطعيم أو "تكفيت" أسود على أرضية فاتحة، ويزداد بذلك الرسم دقة ووضوحا. فضلا عن ذلك كله، فقد كان فى بعض تلك القطع زخارف بارزة، وأخرى مذهبة بالمينا. وتطور تطبيق البرونز والنحاس أو تزييلهما (تكفيتهما) بالفضة والذهب، والمعروف أن التطبيق أو الترصيع أو التركيب أو "التكفيت" طريقة فى الزخرفة، قوامها حفر رسوم على سطح معدن أو خشب ثم ملأ الشقوق التى تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة

أعلى قيمة. ومن بين هذه الطرق الزخرفية ما لم يكن معروفا في صناعة التحف المعدنية في أى عصر من العصور السابقة بهذا الشكل المتطور.

وكما سبق القول؛ فإن التخريم قد استخدم في الفنون الإسلامية أول الأمر في العصر الأموي، وبعض النماذج مؤرخة في أوائل القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. وهناك أباريق من البرونز المصبوب، في العصر العباسي في أواخر القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي. وفي أوائل القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي ظهرت هذه الزخارف على قناديل صنعت في إيران بأسلوب الطرق. ولكن تكتيك التخريم على الأباريق المصنوعة بطريق الصب، قد استخدم في مساحات صغيرة وأجزاء معينة من بدن الإبريق. هذا الأسلوب نراه مستخدما في العصر السلجوقي، سواء على القناديل المصنوعة بطريق الطرق، أو في زخرفة الأعمال المصنوعة بتقنية الصب مثل: المواقد، والشمعدانات، والمباخر. وخلال هذا العصر، ظهرت زخرفة التخريم على النماذج المصنوعة بأسلوب الصب كما هو الحال على قناديل الطرق بمساحات كبيرة، وفي بعض الأحيان غطت السطح كله.

لقد أفسح العصر السلجوقي المجال للزخرفة بتقنية "النيلو" "Niello" ذلك الأسلوب الذي استخدم في عهد السلاجقة العظام، وخاصة في إيران بمساحة تكاد تغطي أرضية التحفة الفضية كلها.

تحدثنا في الفصل السابق عن ترصيع معدن بمعدن آخر كنوع من أنواع الزخرفة، وقلنا إن الفنون المعدنية الإسلامية قد استخدمت هذه التقنية منذ العصور الأولى وأنها جربت من حين لآخر على الأباريق التي صنعت في خراسان. وقد استخدم الصانع السلاجقة تكتيك التكتيف الذي نما وتطور تطورا كبيرا في خراسان، وقد زاد الإقبال على هذا الأسلوب اعتبارا من

منتصف القرن السادس الهجرى = ١٢٠٧م. وأن التكفيت فى العصر السلجوقى قد بدأ فى بداية الأمر على البرونز، ثم استخدم فى تطعيم النحاس الأحمر بالفضة. ومنذ نهايات القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر وبدايات القرن الثالث عشر الميلادى تم ترجيح النحاس الأصفر، لصفوته ولمعانه فى تطعيم الأعمال المعدنية. ومع بداية النصف الأول من القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، بدأ الفنان فى التقليل من استخدام التطعيم بالنحاس الذى كان يستخدم جنباً إلى جنب مع الترصيع بالفضة، ومفضلاً عليه التطعيم أو التكفيت بالذهب. كما ازدهر فى العصر السلجوقى أسلوب الحشو بالمعادن أى ملء وحشو تقريغات معدن بمعدن آخر مختلف القيمة واللون. كما استخدم الحشو بمادة النيلو السوداء. وهكذا أمكن الحصول على تكوينات وتشكيلات مختلفة الألوان وبأحجام يمكن قياسها بما كان سائداً فى السيراميك، وفى التصوير. ومما لا شك فيه أن تطور تكنيك زخرفة المعادن بالألوان المتعددة، قد فتح الطريق أمام تطور النقوش الخطية، وتنوع موضوعاتها وتجدد تكويناتها ومنشأتها...

وقد انتقل طراز الزخرفة بالتطعيم هذا، الذى تطور فى خراسان فى أواسط القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، من إيران إلى الجزيرة مع بدايات القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، ومن هناك انتشر فى كل بلدان العالم الإسلامى الواقعة خارج نطاق شمال أفريقيا والأندلس. وطوال القرن الثالث عشر والرابع عشر أى السابع والثامن الهجرى وهذا الأسلوب هو السائد والمسيطر فى زخرفة المعادن ونقشها^(٣٥٥).

(355) Barrett, D. op. cit., p. 8; Dimand, M. Handbook, p. 138 - 139; Rice, D. T. Islamic Art, p. 110.

ويمكن تفسير ربط الانتشار المفاجئ لتكنيك التطعيم من خراسان إلى المناطق الغربية، بالوضع السياسى الخاص بإيران فى بداية القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى. ذلك أن التهديد المغولى القادم من الشرق، خلال هذه الحقبة، والذى استولى فى فترة وجيزة "على ما وراء النهر" ٦١٨هـ / ١٢٢١م وخراسان فى ٦١٩هـ / ١٢٢٢م، أدى إلى هجرة العديد من العائلات، والصناع والفنانين إلى المناطق الغربية، واستقرار الصناع بها^(٣٥٦).

كان الصناع الخراسانيون الذين هاجروا إلى المناطق الغربية مع بدايات القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، يستوطنون حيث يجدون إمكانات العمل متاحة وظروفه مواتية. وقد بدأوا فى العمل والإنتاج تحت الحماية والرعاية التى أسبغها عليهم ملوك، وأمراء، وأتابكة الأناضول وسوريا والجزيرة. وهكذا فإن التقنيات، والقوالب والموضوعات الزخرفية الخاصة بإيران - وخاصة خراسان - قد انتشرت فى المناطق الأخرى من العالم السلجوقي.

وتعتبر الأعمال المزخرفة بأسلوب التطعيم وتقنياته فيما بين الفنون المعدنية الإسلامية أعلى القطع من ناحية الوضع والمكانة الاجتماعية. فهذه القطع المختارة قد صنعت دائما للنبلاء والأعيان وكبار التجار بغض النظر عن العصر أو المنطقة التى ظهرت بها. فالقطع المطعمة يمكن أن تخضع "لأسلوب الطبقة المميزة" أكثر من خضوعها وربطها بمنطقة أو عصر معين^(٣٥٧).

(356) انظر Ettinghausen, R. "Interaction and Integration in Islamic

Art", op. cit., p. 110 - 113; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2496.
(357) Grabar, O. Persian Art, p. 17.

الأواني؛ أنواعها ووظائفها:

كما عرفت الآثار المعدنية السلجوقية، تنوعا ملحوظا فى الخامات والتقنيات، عرفت أيضا تنوعا كبيرا فى أجناس الأنية وأحجامها قياسا بالنماذج التى ظهرت فى العصور الإسلامية المبكرة. ففضلا عن الأطباق، والصواني، والطاسات، والأباريق، والمشارب، والمسارج، والأوعية التى على شاكلة الحيوانات التى عرفتها العصور الإسلامية المبكرة، فقد صنعت فى العصر السلجوقى أوان جديدة؛ كالمرايا، والهواوين، والزهريات والعلب والصناديق، ومحافظ المصحف الشريف، والمباخر، والحقق، والمقالم والغلايات، والشمعدانات، والطشوت، والقنينات، ومقابض الأنية والطبل والكماشات ومماسك حجر الخفان وغيرها من الآثار والتحف الملائمة للاستعمالات المختلفة. وقسم كبير من هذه الأعمال، وخاصة المصبوبة منها، والمزخرفة بأسلوب الحفر عليها والمعمولة من البرونز، صنع من أجل الاستعمال اليومي. ومثلما استخدم أسلوب التخریم، والتكفيت فى التحف الفضية، فإن هناك أعمالا برونزية ونحاسية قد صنعت خصيصا، لتخليد ذكرى معينة أو كرمز وشعار للقوة والقدرة، أو لى تعرض فى سرايات فى قصور النبلاء والأعيان، وكبار التجار؛ وذلك اعتبارا من منتصف القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى. أو كانت تطلب بهدف الاحتفاظ بها فى خزائن الأسرة.

وقد احتلت الزخرفة الخطية، والنقوش الكتابية مكانها بصفة عامة على الآثار المعدنية التى صنعت بعناية فائقة فى العصر السلجوقي. وفى هذه الكتابة التى كانت عبارة عن أدعية خيرة، وتمنيات طيبة، وخاصة فى كتابات

النماذج المزينة والمزخرفة بأساليب التطعيم، كنا نجد ذكرا لاسم الصانع الذى قام بعمل هذه التحفة، أو اسم الشخص الذى طلبها. وعلى بعض الأعمال نجد تاريخ الصنع، ونادرا ما نصادف اسم المدينة التى أنتجت فيها. وتلك القطع التى تحمل اسم شخص معين، أو تاريخ محدد، أو مدينة بعينها، تحمل أهمية كبيرة لكونها وثيقة تاريخية. كما أنها تساعد فى تصنيف القطع المشابهة والتى لا تحمل كتاباتها معلومات من أى نوع.

إن الأوصاف، والألقاب والعناوين التى استخدمت جنبا إلى جنب مع أسماء الصانع وصاحب التحفة فى الكتابة التى احتلت مكانا على الآثار فى العهد السلجوقي، تعطينا معلومات مختلفة ومتعددة عن العلاقات الاجتماعية فى هذا العصر. فكما أشرنا آنفا فقد اتضح(*) من كتابات إناء بوبرنسكى الموجود فى متحف الهرميتاج بليننجراد، أنه صنع من أجل أحد التجار، فى مدينة هراة، سنة ٥٥٩هـ / ١١٦٣م وهذا الإناء إلى جانب كونه وثيقة تاريخية، فإن وجود توقيع الصانع عليه يجعله يحمل أهمية أخرى. فبالرغم من أن التحف المعدنية الإسلامية، غالبا ما كانت تصنع وتزخرف أو تنقش من قبل صانع واحد، فإن ما يلفت النظر أننا نصادف فى النصف الثانى من القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، توقعات لصانعين على بعض الآثار الخراسانية المزخرفة بأسلوب التطعيم. ومن التوقعات الموجودة فوق إناء بوبرنسكى، يتضح أن الصانع الذى صب الإناء مختلف عن الصانع الذى نقشه^(٣٥٨). وهناك شمعدان^(٣٥٩) فى مجموعة هرارى بالقاهرة يعود إلى

(*) هامش ٩ و ١٠ من هذا الكتاب.

(358) انظر : Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 196;

إيران، وقنينة معدنية^(٣٦٠) في متحف الدولة ببرلين الغربية، وفي أكاديمية العلوم بكييف أكوامانيل^{(28*) (٣٦١)}. يحمل تاريخ ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م وكلها تحمل توقيعين لصانعين مختلفين.

ونصادف في الجزيرة وسوريا آثارا معدنية ترجع إلى القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي، وتحمل توقيعات الصانع، وأحيانا نصادف اسم نفس الصانع على عدة قطع أثرية.

كان صناع المعادن في العصر السلجوقي، يفضلون استخدام صفة "نقاش" بصفة عامة عند التوقيع على أعمالهم. ولكن في كتابات بعض الأعمال وخاصة ما أنتج في أرض الجزيرة = "ميزوپوطامية" كان الصناع يستخدمون إلى جانب أسمائهم ألقاب مثل "التلميذ" أو "غلام" و"كانت تعنى

Harari, R. op. cit., vol. IV, p. 2489; Mayer, L. A. Islamic Metalworkers and their Works, Geneva, 1954, p. 14.

(359) انظر Harari, R. op. cit., vol. IV., p. 2489 - 2490، حاشية 4.

(360) انظر Erdmann, K. "Zu einem Bronze Gefäss im Besitz der Islamischen Kunstabteilung", Berliner Museen, 52, (1931), p. 120 4 ve vol. حاشية 122, abb. 1; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2489, XII, Pl. 1311 E; Wiet, G. L'Exposition Persane de 1931.

المعرض 4, Cairo, 1933, p. 29, no.

(361) انظر Barrett, D. op. cit., p. 10; Diakonov, M. M. "Un aquamanile en bronze daté de 1206", Mémoires III e Congrès International d'art et d'archéologie Iraniens, Leningrad 1935, Moscow - Leningrad, 1939, p. 45 - 52, Pl. 24 - 25; Harari, R. op. 4 ve p. 2520, fig. 840; The Arts of حاشية cit., Vol. VI, p. 2489, Islam, Kat. no. 178.

على هذا التحف معنى الصبى أو "القلقة" أو الرئيس^(٣٦٢). واستخدام هذه الصفات يعنى أنهم كانوا يعملون تحت إمرة صناع أعلى درجة، ويخضعون لتنظيمات تشمل مختلف الحرف والطوائف المهنية.

ومن التحف السلجوقية فى إيران؛ مقلمة مؤرخة بتاريخ ٥٤٣هـ = ١١٤٨م وموجودة فى متحف الهرميتاج^(٣٦٣)، والأكوامانيل الذى يحمل تاريخ ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م والمعروض فى أكاديمية العلوم بكييف، وكلاهما عليه كتابات، يتضح منها أن من طلب التحفة وصانعها شخصان ينتميان إلى نفس الأسرة. وتوضح الكتابات أيضا أن بعض النبلاء، وأثرياء التجار كان منهم من يشتغل بهذه الفنون المعدنية كهواية، وأن الآثار التى صنعوها كانت أحيانا تحمل اسم العائلة، وأنهم كانوا يقدمونها كهدايا للأقارب المقربين^(٣٦٤).

وكتابة المقلمة المؤرخة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م تحمل توقيع الصانع الهاوى وقد استخدم صفة "البياح" التى تعنى آنذاك "التاجر" أو "السمسار" وقد صنعها من أجل أحد الأقرباء. وهذا يدل دلالة واضحة، أن الصانع، وصاحب المقلمة الذى يحمل اسم نفس العائلة كانا ينتسبان لعائلة تاجر ثرى. وبالإضافة إلى ذلك، فكون المقلمة تحمل اسم الصانع، واسم صاحبها متجاورين على أكثر من مكان من جسمها، فهذا يدل على أن كليهما ينتمى إلى المستوى الاجتماعى نفسه^(٣٦٥).

(362) Mayer, L. A. op. cit., p. 13 - 14; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", B. S. O. A. S., XV, (1953), p. 67.

(363) انظر Giuzelian, L. T. "The Bronze Qalamdan (Pencase) 542/1148 from the Hermitage Collection", Ars Orientalis, VII, (1968), p. 95 - 119.

(364) Ibid., p. 102 ve p. 106 - 107.

(365) Ibid., p. 98 - 102 ve 115.

وهناك نموذج آخر يحمل اسم الصانع، وصاحب التحفة، الذى يحمل نفس اسم العائلة، وهو الأكوامانيل الذى يحمل تاريخ ١٢٠٦م، وموجود فى كبيث، فكلاهما يحمل اسما ايرانيا قديما من تلك الأسماء والألقاب التى كان يستخدمها نجباء إيران وأصلائها القدامى. فهذه الكتابة تبين أن صاحب الأكوامانيل هو "بورزين اوغلى ابن آفريدون". وأن "الشاه بورزين" كان شخصا نبيلًا، وأن الصانع أيضا كان من نفس العائلة "روزبه ابن آفريدون ابن بورزين". ويتضح من الكتابة أن هناك صناعا ينحدرون من نفس العائلة.

أشكال الأواني:

صنعت التحف المعدنية فى العصر السلجوقى لى تواجه الاحتياجات المختلفة للمجتمع. وكما كانت أنواعها متعددة، فقد تعددت أشكالها وأحجامها. وإذا كنا قد رأينا أن بعض الآثار ظلت مرتبطة بالمقاييس والمعايير التى كانت سائدة فى العصر الساسانى وتقاليد العصور الإسلامية الأولى فى الأوانى التى استوحت أشكال الحيوانات أو الأبريق ذات البدن الكمثرى، فإننا نرى تطورا فى أشكال الشمعدانات والمباخر، وأبريق جديدة تماما فى العصر السلجوقى.

إن الأوانى التى استوحت الشكل الحيوانى والمصنوعة فى إيران، خلال الفترة السلجوقية، قد تابعت المسيرة نفسها مع تزايد فى الأعداد، وتنوع الأشكال، وكانت الكثرة منها مزخرفة بالتخريم أو الحفر أو التطعيم أو الترصيع. وكانت التحف التى استوحت الشكل الحيوانى تحمل شخصية أو سمات تذكر بالعصور الإسلامية المبكرة، وخاصة فى المباخر والأكوامانيل.

ولما كانت الأشكال الحيوانية قد لاقت رواجاً كبيراً في إيران في العصر السلجوقي، فإننا نرى في التحف التي تخص هذه المنطقة، والتي لم تستلهم من الأشكال الحيوانية، حرص الفنان على إضافة أجزاء إليها قد اتخذت أشكال حيوانات صغيرة، وخاصة في المقابض أو الأذان أو الأقدام. وما الأباريق التي استلهمت أشكالها من أجساد الأسود، أو الشمعدانات التي تشبه شكل البومة أو أعناق الطيور إلا تكرار، وإقرار لحب الحيوانات⁽³⁶⁶⁾ المتأصل لدى الفنان المسلم في إيران.

وهناك مجموعة من الأباريق التي تعود إلى العصر السلجوقي. أشكال البدن فيها تشبه إلى حد كبير المقابر السلجوقية والقراخانية المسطحة. وكذلك هناك مجموعة أباريق ذات أبدان اسطوانية صنعت في خراسان، وتوضح كتاباتها أنها تعود إلى نهايات القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي وبدايات القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي، وأن هذه الأبدان الاسطوانية قد زخرفت بأقفاص ذات مقاطع مثلثة أو دائرية أو انحناءات خارجية أو داخلية⁽³⁶⁷⁾ وكما سنرى في الفصول القادمة، فإن هناك نماذج سلجوقية تسير في خط متواز مع العمارة الجنازية، وأن صناع الفنون المعدنية في نفس العصر قد استلهموا أشكالاً معدنية من العمارة التاريخية، بنفس القدر الذي استلهموا أشكالاً من النماذج الحيوانية.

⁽³⁶⁶⁾ Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2487.

⁽³⁶⁷⁾ انظر Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural forms in Seljuk Metalwork", Art Quarterly, 6, (1943), p. 92 - 98.

الزخرفة:

تكشف الآثار والتحف المعدنية فى العصر السلجوقي، عن ثراء عظيم، وإبداع خلاق فى ميدان النقش والزخرفة. وإطلالة سريعة على زخرفة الفنون المعدنية السلجوقية توضح أنها استخدمت خمسة عناصر رئيسة فى مضممار النقش والزخرفة ألا وهي: الرسوم النباتية، والهيكل الحيوانية، والصور الآدمية، والأشكال الهندسية، والخطوط الكتابية.

١ - الرسوم النباتية:

استخدمت العناصر النباتية فى العصر السلجوقي كزخرفة لأرضيات الميديات، وكان أكثرها على هيئة وريقات أو فروع كثيرة الأوراق، تنتهى بصفة عامة بهياكل آدمية أو حيوانية. وكانت أرضية التحف المعدنية تترك فارغة فى العصور الإسلامية الأولى، واعتبارا من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادى بدأت هذه الفراغات تملأ بالدوائر أو النقط الصغيرة، أما فى العصر السلجوقي فقد حلت التوريقات النباتية محل النقط. وملئت الفروع النباتية المتسلقة، والتي تحتوى على ما بين ثلاث أو خمس وريقات هذا الفراغ. وكانت هذه التفريعات النباتية التى تشكل الهيكل الرئيسى فى التكوينات الزخرفية التى تأخذ مكانها فى الأطر والدوائر المساحية، تتسلق فيما بين الهياكل الآدمية، أو الخطوط الكتابية، أحيانا بتحركاتها الذاتية وأحيانا أخرى تلتف حولها بشكل ميكانيكي. لقد أكسبت رسوم هذه الفروع المورقة، المتدفقة بالحركة والحيوية مكونات الزخرفة السلجوقية إيقاعا جديدا وإسراعا فى الحركة.

إن النباتات التى لم يتحدد منشؤها، قد اكتسبت تجريدا تاما فى العصر السلجوقي، ولم يعد معروفا إلى أى نبات تنتسب التوريقات، واتخذت المراوح

النخيلية أشكال الرسوم الهندسية. ومن أهم الرسوم النباتية التي استخدمها الصناع في زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية "بالميت" واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق ولا سيما من نباتات الآكانتس "شوكة اليهود" وقد استخدم اللوتس الذي يشبه الأقحوان إلى حد كبير كشارات وشعارات في كثير من الأحيان. وقد وصلت الزخارف النباتية المكونة من الفروع والسيقان الممتدة في رشاقة واتزان إلى درجة عالية من الإبداع فيما يسمى الأرابيسك، في العصر السلجوقي^(٣٦٨)، وكان الصناع يجمعون كثيرا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسية، ومن أعظم الرسوم شأنا في ذلك العصر ورق العنب والتي امتدت أطرافه بشكل مبالغ^(٣٦٩).

وعلى بعض الآثار المعدنية التي تعود إلى خراسان في أواخر القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي نصادف تمازجا رائعا بين الزخارف النباتية والحيوانية، بحيث تنتهي الأفرع النباتية وهاماتها برؤوس الحيوانات وأحيانا بالرؤوس الآدمية بدلا من الأوراق. ويرى بعض الباحثين تسمية هذه التكوينات بـ "شجرة الواق واق" أو "الشجرة المتكلمة"^(٢٩*)، وأن هذه الأطر التي تحمل مفهوما كونيا، ترجع إلى ثقافة "موهانجو - دارو" - Mohenjo Daro الهندية التي ترجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد^(٣٧٠). وأوضح باحثون آخرون أن هذه التكوينات تتعلق بالزيج أى التقويم التركي الصيني^(٣٧١).

إن موضوع شجرة الواق واق رغم أنه لم ير في فنون آسيا طوال الفترة

(368) Pope, A. U. - Ackerman, P. "A Survey of Persian Ornament", op. cit., p. 2737.

(369) Ibid., p. 2728.

(370) انظر : Ackerman, P. "Some Problems of Early Iconography", op. cit., p. 887; Idem. "The Talking Tree", "Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology, VI, (1935), p. 66 - 72.

(371) انظر : Otto - Dorn, K. Darstellungen des Turco - Chinesischen Tierzyklus in den Islamischen Kunst. Diez Armağanı. İstanbul. 1963.

الممتدة بين الألف الثالث قبل الميلاد وبداية العصر السلجوقي، فإن الموضوعات التي تحمل مفاهيم سحرية تنتقل شفاهة من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر، وتعيش من خلال انتقالها من ثقافة إلى أخرى. ويمكن الاقتناع بأنها تحيا من جديد وفي وسط وبيئة ملائمة. ولكن تكوينة "النبات الذى تنتهى هامته برأس حيوان" والتي نصادفها فوق الآثار المعدنية الخاصة بخراسان منذ نهاية القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، والتي استخدمت فيما بعد فى مناطق العالم السلجوقي الأخرى، كانت محبوبة ومرغوبة جدا فى العصر السلجوقي. ومن الممكن إيجاد علاقة بين ذلك، وبين موضوع "شجرة الحياة"^(30*) المرتبطة بالمعتقدات الشمانية فى وسط آسيا، أو نجد قرابة بينها وبين الهياكل الموجودة فى الزيج التركى - الصينى. وهذا أقرب إلى الواقع والممكن بالنسبة للباحثين الأتراك. إن موتيف "شجرة الحياة" الذى يأخذ مكانه بشكل واضح فى الزخرفة المدنية والدينية أو فى الفنون اليدوية، مرتبط من الناحية الفكرية بالمعتقدات الشامانية^(31*) كما أوضح ذلك "گ. أونای" "G. Öney". إن شجرة الحياة التى تحتوى بها الحيوانات مثل التتین أو الأسد أو أبو الهول بصفة عامة، والتى تتخللها الطيور التى تمثل أرواح الشامان^(32*) بين الأغصان، تمثل محور الدنيا طبقا لمعتقدات أواسط آسيا، ومن المعتقد أنها تمثل السلام التى يرتقيها الشمان أثناء تجواله وانتقاله من العالم السفلى وصعوده إلى السماء^(٣٧٢). وهكذا،

(372) انظر Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", Belleten, 32, (1968), p. 25 - 36; İdem. "Artuklu Devrinden bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", Vakıflar, VII, (1967), p. 117 - 125.

يمكن إرجاع الزخرفة النباتية التي تنتهي فيها هامات الأغصان برؤوس حيوانية، والتي نصادفها في نقوش وزخارف الآثار المعدنية السلجوقية، إلى شجرة الحياة التي تحتوى بها مخلوقات خرافية وأسطورية، وربما تستخدم فوق التحف المعدنية لأسباب أخرى تحمل مفاهيم مشابهة.

إن الموتيف الأساسي في التكوينات النباتية - الحيوانية والتي تحتل مكانا بارزا على الآثار والتحف والمشغولات المعدنية السلجوقية هو النبات، وما الحيوانات التي هي جزء عضوي من الشجرة إلا تابع من توابع النباتات.

٢ - الهياكل الحيوانية:

استخدمت الرسوم الحيوانية على الفنون المعدنية في العصر السلجوقي، أحيانا بشكل متطابق مع الطبيعة إلى حد ما، وأحيانا بشكل تحويري، ولكن حتى تلك الرسوم الحيوانية المصورة بشكل طبيعي، نراها وقد زخرفت بخطوط لا علاقة لها بالطبيعة في معظم الأحيان. كانت الحيوانات في العصر السلجوقي إما أن ترسم متجاوزة لكي تشكل أطرا أو أشرطة، أو أنها - كما كان الحال في العصور الإسلامية الأولى - تأخذ مكانها وسط محور اللوحة. ولعل أكثر الحيوانات التي استخدمها الفنان المسلم في العصر السلجوقي لزخرفة تحفه المعدنية كان الأسد والفهد والظبي والغزال والثعلب والأرنب والصقر والثور والجمال والفيل والطاووس والبط والخيول والباز والكركدن، كما نصادف بينها بعض المخلوقات الأسطورية مثل أبو الهول والتنين، كما نرى الطائر يتدلى من مقارنه فرع نباتي، وبالرغم من مشاهدتها مرتبطة ببعضها، فكل منهما يتحرك بشكل حر غير مقيد بالآخر، أما مركز المادليون

= المدالية، فكنا نرى الطاووس أو الأسد أو النسر أو أبو الهول أو الغرفين^(33*) أو الخطاف^(34*) واقفا منفردا أو نراها متتابعة أو متواجهة أو فى موقف ينقض فيها القوى على الضعيف، وما إلى ذلك من أوضاع امتازت بها المنطقة فى الرسوم الحيوانية.

إن الطيور التى نشاهدها مربوطة من أعناقها على التحف المعدنية السلجوقية أو التينيات ذات الأجسام الحلزونية، أو تلك التى لها رأس آخر على هامة ذيلها، أو المجموعات الحيوانية التى تبدو أجسادها أو ذيولها أو أجنحتها وقد عقدت فى بعضها البعض. أو الأسود ذات الجسم الواحد ورأسين، أو رأس واحد وجسدين وكذلك النسور والعقبان والمخلوقات الأسطورية الأخرى مثلا الغرفين والخطاف.. كل هذه كانت تشكيلات وتكوينات زخرفية جديدة ظهرت فى هذا العصر وتعتبر من سماته. إن الرسوم والشخوص الحيوانية ذات الحركة الديناميكية والتى تحمل سمات وتأثيرات فنون أواسط آسيا المهاجرة.. قد أوجدت روحا مرحة، وحيوية منطلقة فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية.

لم تكن الزخرفة الحيوانية التى تزدان بها التحف المعدنية السلجوقية، تستخدم كعنصر من عناصر الديكور فقط، بل من المحتمل أنها كانت تحمل مفاهيم رمزية⁽³⁷³⁾.

⁽³⁷³⁾ انظر : Ackerman, P. "Some Problems of Early Iconography", op. cit., p. 883 - 893; Baer, E. Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art; Esin, E. "Evren", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, (1969), p. 161 - 182; Ettinghausen, R. The Unicorn. Freer Gallery of Art Occasional Papers, Vol. I - 3, Washington D. C., 1950; Hartner, W. - Ettinghausen, R. "The Conquering Lion, Life Cycle

إن الأبحاث المختلفة عن المفاهيم الرمزية للرسوم الحيوانية السلجوقية؛ تطرح رأياً مفاده أنها مرتبطة بالمعتقدات الشامانية في أواسط آسيا، وأن معظمها مرتبط بأساليب حيوانات أوراسيا "Avrasya" وأن مفاهيم الرسوم الحيوانية السلجوقية تتغير مفاهيمها ورموزها، طبقاً للمكان الذي يستخدمها، والموضوعات الأخرى المستخدمة معها.

فرسم الأسد في الفنون السلجوقية؛ هو رمز للحاكم في القوة والسلطان والشمس في الضياء. كما أن الأسد نفسه يرمز أحياناً للحماية، يستخدم كشعار، وأحياناً أخرى كرمز فلكي "برج الأسد". أو كإشارة إلى الشمس وتعبيراً عنها. أما إذا كان في ساحة الصراع والوعى فإنه رمز الظفر والانتصار.

of a Symbol" Oriens, 17, (1964), p. 161 - 171; İnal, G. "Susuz Handaki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çerçevesi İçindeki Yeri", Sanat Tarihi Araştırmaları, 4, (1971), p. 153 - 184; Otto - Dorn, K. Darsteßimgem des Tırcp - Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunts, Ögel, s. "Selçuklu Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü", Belleten, 26/103, (1962), p. 529 - 538; Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü", Sanat Tarihi Yıllığı, II, (1968), p. 142 - 159; İdem. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", Belleten, 33, (1969), p. 171 - 192; İdem. "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, (1969), p. 187 - 191; İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü", Anatolia, 13, (1969), p. 1 - 4; İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", Belleten, 34/133, (1970), p. 83 - 100; İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", Malazgirt Armağanı, Ankara, T. T. K., (1972), p. 139 - 172; Turan, O. On iki Hayvanlı Türk Takvimi, İstanbul, 1941.

أما إذا كان مع الأسد حيوانات أخرى كالعقرب أو أبى الهول أو الغرفين فإنها تحمل مفاهيم ورموز مشابهة، فهي فى معظم الأحوال تدل على السلطة، والنور الأبدى للشمس، والحياة بعد الموت، ورمز عن الجنة. أو تستخدم كحماة لشجرة الحياة وحراسها، أما رسوم أبى الهول مع الغرفين فتدل وترمز إلى الشمس والقمر وآلهتهما، أو نراهما معا، ومع شخصيات إنسانية كالإسكندر^(35*) وبهرام گور.

أما الطيور الجارحة، كالعقاب والنسر أو الصقر وما شابهها، فإنها تمثل السلطة والسيطرة أو الضياء والنور، وهذه الشخصيات أحيانا ما تستعمل كأشعة أى شعارات، أو كحماة، وذلك طبقا لأماكن استلهاهما، وأحيانا؛ ما تدل أيضا على مرافقة ومصاحبة الشامات، أو ترمز إلى العلم والعرفان. أما الخطاف؛ ذلك الطائر الذى يحمل رأس إنسان؛ فإنه يمثل النور، وعلى بعض التحف نراه مع بعض الإشارات الفلكية رمزا لبرج الجوزاء، أو كرمز عن برج الميزان.

أما رسم التنين فيرمز إلى العالم أو مياه المطر، والبركة والصراع مع الشر. كما أنه يستخدم وقد للدلالة على العالم السفلى والظلمة، وأحيانا يرمز إلى الكوكب الكاذب، أو برج القوس.. وإذا ما رسم التنين برأسين، فقسم الرأس يرمز إلى برج الجوزاء، أما الذنب فيرمز إلى برج القوس. أحيانا يرسم الفنان رأس التنين بجانبى رسم الإنسان الذى يرمز إلى القمر، أو على هامة ذنب الغرفين أو أبى الهول أو الأسد الذى يرمز إلى الشمس. وإذا ما رسم التنين مع رمز الشمس والقمر، فإن ذلك يحمل معنى (الحيوان الذى يبتلع الضياء) أكثر مما يحمل معنى فلكيا. وتكوينات الشمس والقمر، تشير إلى الثنائية بين النور والظلام.

أما رسم الثور؛ فيمثل الليل، والظلمة. وإذا ما استخدم فلكيا فهو يرمز إلى برج الثور، وكوكب الزهرة، وكوكب القمر. وإذا ما رسم فى مشاهد الصراع والجدال فإنه يرمز إلى الحيوان المنهزم، كما يجسد الصراع بين المبادئ المتضادة كالخير والشر، والنور والظلام، أما إذا ما كان مع التتین، فإنه يدل على الحيوان القادر والمسيطر. ويتغير الرمز والإشارة بتغير الحيوانات المرسومة مع الثور.

أما صورة السمكة؛ فترمز إلى النماء، والبركة، والمدينة، والقصر، والقلعة. وترمز أحيانا إلى برج الحوت، أو كوكب المشتري.

وبالإضافة إلى هذه الحيوانات المذكورة، فقد قام الفنان المسلم فى العصر السلجوقي بزخرفة قطعه المعدنية برسوم حيوانات أخرى تتسم بالحركة والتناسق والظرف كالغزلان، والظباء، أو الجدي، والكباش والأرانب البرية. ومثل هذه الحيوانات التى يظن البعض أنها أكثر ارتباطا بالقمر، إلا أننا نصادفها فى بعض الرسوم على أنها حارسة لشجرة الحياة. أما الجدى والكبش، فيستخدم الأول للإشارة لبرج الجدى والثانى لبرج الحمل.

إن إشارات البروج والكواكب التى تمثل بالهياكل البشرية والحيوانية فى العصر السلجوقي، راجت رواجاً كبيراً منذ أواسط القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى. وبالقدر الذى استخدمت فيه هذه الرموز فى النقوش المعمارية، فإنها راجت بشكل واسع فى زخرفة ونقش المعادن والسيراميك والقيشاني. ولما كنا سنصادف هذه النماذج بكثرة واضحة على التحف المعدنية السلجوقية، فهذا يتطلب منا أن نلقى نظرة عابرة أو إطلالة سريعة

على علم الفلك الإسلامى الذى يشار فيه إلى الكواكب والنجوم أحيانا بالرسوم الحيوانية وأحيانا بالصور الآدمية⁽³⁷⁴⁾.

لقد جذبت النجوم والكواكب اهتمام الإنسان منذ القدم. وفى الشرق الأدنى بدأ الاهتمام بوجه السماء مع البابليين، وبعد ذلك اليونانيين والمصريين والرومان والهنود والصينيين، وكان من الموضوعات المهمة التى اهتموا بها وبحثوا أغوارها.

واهتم العلماء المسلمون منذ العصور الوسطى بالسماء، ودرسوها بعمق وروية استجابة للتوجيهات الإلهية التى تطالب الإنسان بالتفكر والتدبر فى وجه السماء. وتعرفوا على كثير من الثوابت والسيارة من النجوم والكواكب. وقد ربط العلماء سواء علماء العصور القديمة، أو العصور الوسطى النتائج التى توصلوا إليها دائما بالعقائد الدينية، أو المعتقدات الباطلة وفسروها تفسيراً يتواءم مع متطلبات العصر الذى يعيشونه. هذه التفسيرات فتحت الطريق أمام ظهور وتطور فرع علم النجوم والتنجيم داخل علم الفلك العام. فالتنجيم هو العلم المهتم بالتعرف على أماكن النجوم فى السماء، وتتبع حركاتها، مستخرجاً من ذلك مفاهيم تتعلق بمستقبل الإنسان وقدره والتكهن بها.

والفلك فى الإطار الإسلامى يطلق عليه علم الهيئة أو علم النجوم أو علم الفلك ويهتم برصد النجوم الثابتة والكواكب السيارة، وتقدير حركة الكواكب، وجعلوا التنجيم فرعاً من الفلسفة الطبيعية، واشتهر البابليون والكلدانيون بالعلوم الفلكية وعندهم أخذ الهنود والفرس، وقد خلطت هذه الأمم بين الفلك

(374) انظر : Encyclopoedia Britannica, 14 üncü baskı (ilk baskı: Londra, 1768), "Astroloji" maddesi, vol. VI p. 311 - 313; "Planet" maddesi, vol. XVII, p. 997 - 998; "Zodiac" maddesi, vol. XXIII, p. 959.

كعلم والتنجيم كشبه علم، إذ ربطت حركات الكواكب وأبراجها بما يجرى على سطح الأرض من أحداث وحظوظ سعيدة أو تعيسة.. وحرص علماء المسلمين على دراسة علم الفلك، وفهم معالم الكون الفسيح.. بما فيه من شمس وقمر ونجوم..

قسم الفلكيون مدار القمر إلى "منازل القمر"، وظهر علما كاملا يتصل بمنازل القمر، وأول رؤية لضوء كل منها فى كل شهر قمري، وقد ساعدهم هذا العلم على التكهن بالظواهر الكونية الجوية، وكذلك بالأحداث الأرضية.. وسماة العرب "علم الأنواء". والنوء هو طلوع ضوء القمر، فى بداية كل منزلة، واستمر هذا العلم معروفا حتى العهود الإسلامية المتطورة، وربط العرب بين التقويم القمري والتقويم الشمسي. ووضعوا الزيج الذى يستدل بها على حركات الشمس والقمر والأرض ومساراتها، ومواقع الكواكب فى أفلاكها، ومعرفة "الأوج"^(36*) و"الحضيض"^(37*). وتوصل علماء السلاجقة إلى ضبط أدق تقويم شمسي^(38*).

كما قسم الفلكيون البروج إلى اثني عشر برجا متساويا، ورمزوا إلى كل برج بشكل أو رمز ثابت. وسموها بأسماء مازالت هى المستعملة حتى عصرنا الحاضر: فهناك برج الحمل، والثور، والجوزاء، والسرطان، والأسد، والعذراء، والميزان، والعقرب، والقوس، والجدي، والدلو، والحوت. وكلها ترمز إلى نجوم ثابتة.

وقد أطلق اسم الكواكب السيارة على الأجرام السماوية التى تتحرك بين كوكبات النجوم. وسميت هذه الأخيرة بالكواكب الثابتة، لعدم تغير أوضاع بعضها للأخريات. والنجوم ذات إضاءة ذاتية.. وهى تبدو متألئة فى السماء، بينما الكواكب تعكس ضوء الشمس، وتبدو ثابتة الضوء إلا عندما تكون قرب

الأفق.. والكواكب أجرام مظلمة قريبة من الكروية، تدور حول الشمس عكس اتجاه عقارب الساعة.

والكوكبة هي مجموعة من النجوم تبدو للناظر على هيئة معينة.. وتوجد اثنتا عشرة كوكبة حول دائرة البروج وهي الكوكبات البروجية. وأهم الكواكب التي عرفها الفلكيون المسلمون؛ الأرض، والقمر، وعطارد، والزهرة، والمريخ، والمشتري، وزحل، وأورانوس، ونبتون، وبلوتو، والشمس.

الأرض هي الكوكب الوحيد الذي يعرف الحياة، والقمر تابع للأرض، وعطارد هو أصغر الكواكب وأقربها إلى الشمس، والزهرة أصغر وأقرب إلى الشمس منا، ويطلقون على المريخ الكوكب الأحمر، وعلى المشتري الكوكب العملاق. أما زحل فهو أجمل كواكب المجموعة الشمسية، وأورانوس هو المكتشف حديثاً وبالمقرّب. وبلوتو هو أبعد الكواكب السيارة عن الشمس التي هي كتلة من الغازات الملتهبة في مركز المجموعة الشمسية، ضوءها مصدر الحياة والطاقة.

عرف المسلمون في العصور الوسطى من هذه الكواكب سبعة فقط^(39*)، هي الشمس، والقمر، والزهرة، والمريخ، وعطارد، والمشتري، وزحل، وكانوا يعتقدون أنها تدور حول الأرض أي "الدنيا". وفي الفنون الإسلامية، وعلى بعض القطع المزخرفة بزخارف فلكية؛ أشاروا إلى وجود ثمانية كواكب، بدلا من سبعة، وقصدوا بذلك الكوكب الكاذب الذي تخيلوه في مدار القمر.

وفي العصور الوسطى، اعتقدوا أن للشمس والقمر برجين، ولكل كوكب من الخمسة الأخرى برجان وكانت البروج والكواكب على النحو التالي

الشمس لبرج الأسد، والقمر لبرج السرطان. وزحل لبرج الجدى والدلو، والمشتري لبرج الحوت، والقيوس، المريخ لبرج العقرب والحمل، الزهرة لبرج الميزان والنور، وعطارد لبرج الجوزاء والعذراء. ونصادف أحيانا على التحف المعدنية السلجوقية إشارات الكواكب السيارة فقط، وأحيانا أخرى رموز الاثنى عشر برجا وحدها. وفي حالة الثالثة، نجد على بعض التحف وقد صورت الكواكب ورموز البروج معا. وكما مضيا أن الإشارات الفلكية، التي احتلت مكانا بارزا في زخرفة التحف المعدنية، مغزى ومعنى معين، مثلها في ذلك مثل الشخصوس الحيوانية، فإنها كذلك كانت تستخدم كطلسم لدرء الحسد عن صاحبها أو جلب الحظ والسعد لمن يمتلكها⁽³⁷⁵⁾. ولكن رسوم الحيوان في العصر السلجوقي، والتي استخدم بعضها كرموز فلكية، والتي يعتقد البعض، أنها تتعلق بالمعتقدات القديمة للشرق الأدنى، أو أواسط آسيا، لا يمكن القطع بأنها احتلت مكانها في الزخرفة، والنقش المعدني لما تحمله من معان رمزية بأى شكل من الأشكال، ولا لكونها رسوما ديكورية سواء في العمارة أو التحف الفنية اليدوية فقط؛ بل من الممكن أن تكون صور الباز، أو الثعلب أو الجمل أو الحمار أو الفيل وغيرها من الحيوانات التي نصادفها بشكل مكثف على التحف المعدنية

(375) من أجل أهداف استخدام ومفاهيم الإشارات والرموز الفلكية فى الفن السلجوقي انظر:

Hartner, W. "The Pseudo Planetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies", *Ars Islamica*, V, (1938), p. 113 - 154; Öney, G. "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Headss in Anatolian Seljuk Architecture", *Anatolica*, III (1969 - 70), p. 195 - 203; Rice, D. S. *The Wade Cup*, Paris, 1955, p. 17 - 20.

السلجوقية، قد استخدمت مباشرة لكونها صورا منفصلة لحيوانات لطيفة ومحبوكة. وفي العصر السلجوقي، نصادف الصور الحيوانية، وقد احتلت مكانها على التحف المعدنية، وسط منظر أو مشهد معين كرحلات الصيد، وما يعقبها من حفلات أو في احتفالات العرش. والحيوانات التي تصادف في مشاهد الصيد^(٣٧٦). هي: الجواد الذي يمتطيه القناص، والكلب الذي يربض على الأرض، والغزال أو الأرنب أو بطة برية تمثل الصيد. (وأحيانا يخرج أسد أو تنين لمواجهة الصياد) وكذلك طائر الصقر أو الشاهين الذي يساعد الصياد على قنص صيده. وفي نقوش بعض النماذج المعدنية، نرى فهذا(*) وقد جلس على مؤخرة السرج كمساعد للصياد. وقد أوضحت آمال أسين؛ أن الحيوانات المبرقة التي نصادفها في فنون أواسط آسيا تمثل مخلوقات مقدسة أو طلسمية^(٣٧٧).

كما نصادف في مشاهد الصيد بعض المخلوقات الأسطورية مثل سفنكس (أبو الهول) أو الغرفين أو الخطاف اعتقادا أنها تجلب الحظ في الصيد وللصياد.

وكذلك نشاهد الأسد، وأبى الهول، والغرفين في مشاهد العرش التي تزدهر بها التحف المعدنية السلجوقية. هذه الحيوانات التي ترمز إلى قوة وسطوة السلطان أحيانا، وضوء الشمس ودفئها أحيانا أخرى، فإنها إذا ما

(376) انظر : Esin, E. "The Hunter Prince in Turkish Iconography", Asiatische Forschungen, Band 26, Wiesbaden, (1968), p. 18 - 76; Öney, G. "İran Selçukluları ile Mukayeseli olarak Ana dolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", Anatolia, XI, (1967), p. 121 - 138.

(*) هناك نوع من الفهود "Cheetah" يسمى الفهد الصياد. يربى خصيصا، ويدرب على الصيد. وهو حيوان من جنس النمر "Leopard" ذات الفراء المبرقع.

(377) Esin, E. "The Hunter Prince..", op. cit., p. 23.

أخذت مكانها أمام العرش، أو على جانبيه، فإن ذلك يعنى أنها حارسة للسلطة، وحامية للسلطان. وهناك من يعتقد أن سبب استخدام أبى الهول فى مناظر العرش أو بجوار السلطان نظرا لما يرمز إليه من شعاع الخلود أو الحياة بعد الموت^(٣٧٨).

كما أن الرسوم الحيوانية التى تتخلل الزخرفة الخطية، أو النقوش النباتية التى تتحلى وتزدان بها التحف المعدنية فى العصر السلجوقي، نراها تختلط وتمتزج بالخط أو النبات بشكل يجعلها جزءا عضويا منه. إن الكتابة ذات الرسوم الحيوانية والتوريقات النباتية، التى نصادفها لأول مرة فى العصر السلجوقي، وبخاصة فى زخرفة التحف المعدنية، تعتبر واحدة من أهم مستحدثات ومستجدات هذا العصر فى الفنون الإسلامية.

٣- الصور الأدمية:

عرفت الزخرفة المعدنية فى العصر السلجوقي استخدام الرسوم الأدمية بنفس القدر والأهمية التى استخدمت بها الرسوم والصور الحيوانية . كانت الشخصيات البشرية تستخدم إما منفردة، أو مزدوجة داخل اللوحة، أو متراسة جنبا إلى جنب فى شكل أطر، أو مادليون أى مادلية أو على شكل مربع أو مستطيل أو بيضوى داخل الخرطوشة أو اللوحة أو كعناصر مستقلة واضحة المعالم داخل المنظر أو المشهد.

مع تطور تقنية التطعيم فى أواسط القرن السادس الهجري/ الثانى عشر

⁽³⁷⁸⁾ Baer, E. Sphinxes and Harpies..., op. cit., p. 56.

الميلادي، أمكن الحصول على تكوينات وتشكيلات زخرفية متعددة الألوان على سطوح التحف المعدنية. وقد ارتبط بهذا التطور تكاثر وتنوع وثراء المناظر الآدمية.

إن التحف المعدنية المزخرفة بأسلوب التطعيم، كانت تصور مناظر الصيد، والاحتفال وألعاب البولو^(40*) ومشاهد العرش التي تعكس الحياة اليومية للأعيان والنبلاء، والأسر الثرية. كما تصور الحاكم وهو جالس على كرسى العرش، أو ولي العهد وهو فى رحلات الصيد، أو الأمير وهو يلهو فى مجالس اللهو والشراب، أو الراقصات والعازفات والقواص أى الحاجب القائم على خدمة الأمير، أو مناظر ومشاهد من المناقب والأساطير القديمة، وكذلك الرموز الفكلية والتنجيمية المركبة من الرسوم الآدمية والحيوانية الفكلية. واعتبارا من القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادى بدأنا نصادف فوق التحف المعدنية السلجوقية، مناظر تصور الحياة اليومية، وتحمل توقيعات الصناع المبدعين؛ وخاصة الموصليين منهم. ومثال ذلك مشاهد الرعاة الذين يرعون قطعانهم، أو الفلاحين الذى يشتغلون فى حقولهم أو بساتينهم⁽³⁷⁹⁾.

وتحتل النماذج البشرية لأواسط آسيا؛ ذات الوجوه المستديرة، والعيون الغائرة، وضافائر الشعر الطويلة، والحواجب المقوسة مكانا بارزا وسط التكوينات البشرية التى تزدان وتزين بها التحف المعدنية السلجوقية. وتنبه ملابسه إلى حد كبير ملابس بدو منطقة آلتاي. ولكن مما يلفت النظر أن هذه الشخصوس تكاد تضيع، أو تختفى داخل ملابسها. وأنها قد صورت أو رسمت

(379) Ettinghausen, R. "Interaction and Integration..." , op. cit., p. 124.

بأسلوب أكثر سطحية وجموداً، بالقياس إلى النماذج الحيوانية، سواء أكان استخدامها بهدف ديكورى صرف، أم كانت عنصراً من عناصر الحكاية، أو تحمل رموزاً فلكية.

وقد قلنا آنفاً إن الشخص البشريّة التي نراها فوق التحف المعدنية السلجوقية استخدمت كإشارات للبروج أو الكواكب، ومن ثم رسم هذه الشخص وهو جالساً متربّعاً، أو وهو ممسكاً في أيديها شيئاً ما، أو وهي بادية مع رسوم أخرى، كل هذه الأوضاع تجعلها تمثل برجاً أو كوكباً بعينه.

كما يمكن تحميل الهياكل البشريّة، أو الرعوس الآدمية التي احتلت مكانها داخل الأطر أو الدوائر الزخرفية فوق المرايا البرونزية الخاصة بمنطقة الجزيرة أو جنوب شرق الأناضول رموزاً ومفاهيم فلكية^(٣٨٠).

فالإنسان الجالس متربّعاً، والذي أمسك في يديه هلالاً، أو في يده تنيناً مزدوج الرأس، والذي نصافه كثيراً في نقش وزخرفة التحف المعدنية في العصر السلجوقي، هو رمز للقوة حسب معتقدات أواسط آسيا. وقد أكدت ذلك الباحثة التركية أمال أسين، حيث أوضحت أن التتین الممسوك في اليد كالسلاح؛ هو رمز للقوة في معتقدات أواسط آسيا^(٣٨١). كما يعتقد البعض؛ أنه لما كان التتین يرمز إلى الشر والظلام ويستخدم علامة على ذلك، فإن "الرجل الممسك في يده تنيناً"^(٣٨٢) في بعض التكوينات الزخرفية هو استخدام للتدليل على "الرغبة في السيطرة على الشر والظلمة" في العالم.

(380) من أجل المفهوم الرمزي للروزتات ذات الرعوس البشرية؛ انظر:

Öney, G. "Sun and Moon Rosettes", op. cit., p. 195 - 203.

(381) Esin, E. "Evren", op. cit., p. 175.

(382) انظر، Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", op. cit., p. 190.

أما التكوينات التي تحتوى على "رجل ممسك بالهلال فى يده" فإنها ترمز إلى القمر، وهذه الرسة التي ترى دائما مع شارات الكواكب الأخرى على التحف الإيرانية، تدل على مضى الحياء والاستقلال فى تحف الجزيرة، وسوريا، وجنوب شرق الأناضول.

أما "الفارس الصياد"، أو "الصياد الفارس" الذى نراه بكثرة فى زخارف التحف المعدنية السلجوقية، فكما أنه يحمل مفاهيم رمزية كالعهود السابقة فمن المحتمل أن يكون ممثلا لقدرة وقوة الحاكم^(٣٨٣). بينما يرى أكرمان: أن رسوم " الفارس الصياد" هى تجسيد أو رمز للشمس، وأنها على التحف المنقوشة بالموضوعات النجومية، تعنى العودة إلى هذا الرسم الذى كان يعنى توسط الشمس للكواكب فى الأزمنة القديمة^(٣٨٤).

ومجمل القول فى هذا الصدد، أن الرسوم الآدمية شأنها فى ذلك شأن الرسوم الحيوانية؛ سواء أكانت منفردة، أم وسط مناظر مختلفة أخرى مستخدمة فى الزخرفة المعدنية السلجوقية، استخدمت أحيانا، كهدف ديكورى بحث، وأحيانا، أخرى لكونها محل مفاهيم رمزية. وأنها قد اختلطت بالتوريقات النباتية، والنقوش الكتابية، لدرجة أننا نجد الحروف فى بعض الكتابات قد تكونت من هياكل بشرية، أو أن هامات الحروف قد انتهت برعوس آدمية، وأن هذا الخط الهيكلى قد تطور فى خراسان أولا فى

(383) Esin, E. "The Hunter Prince..", op. cit., p. 18 - 76; Oney, G. "İran Selçukluları ile Mukayeseli olarak Anadolu Selçukularında Atlı Av Sahneleri", op. cit., p. 121 - 138.

(384) انظر Ackerman, P. "Some Problems of...", op. cit., p. 889.

منتصف القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي وخاصة في زخرفة التحف المعدنية.

٤ - الأشكال الهندسية:

أخذت الرسوم الهندسية التي تمثل أشكالا مجردة، مكانها، جنبا إلى جنب الرسوم الآدمية، والحيوانية، والتوريقات النباتية في زخرفة الفنون المعدنية في العصر السلجوقي.

إن الموثيقات الهندسية التي نصادفها في زخرفة القناديل والمسارج المنقوشة بأسلوب التخريم في الفنون المعدنية الإسلامية لأول مرة في العصور الإسلامية المبكرة وإيران، قد طورت عناصرها المتعددة؛ كالمربع والمثلث، والدائرة، والأشكال الثمانية، والسداسية. هذه الرسومات الهندسية التي تولد رسومات بينية، في الوقت الذي تتكاثر وتتعاظم فيه بوضعها جنبا إلى جنب، أو بعضها فوق بعضا، قد استخدمت في زخرفة الفنون المعدنية السلجوقية، وخاصة في نقش النماذج التي تعود إلى سوريا أو الجزيرة، أحيانا داخل الصورة، وأحيانا أخرى كانت بمقاييس تغطي كل أرضية اللوحة الزخرفية. وكما أننا نحصل على التكوينات الهندسية من تقاطع الأشكال المستقلة، فإنه يمكن الحصول عليها أيضا بإطالة الخطوط الملتوية، أو الحلزونية أو الزجراجية أي المتعرجة، أو المستقيمة أو بتغيير اتجاهاتها. تلك الخطوط الممتدة أو التي تتغير اتجاهاتها، من الممكن أيضا؛ أن تولد رسومات أو أشكال بينية متفرقة أو متجمعة وذلك لملى الفراغات التي لا تستهوى الفنان أو المبدع المسلم.

وسواء تطورت هذه الرسوم عن طريق تقاطع الأشكال المستقلة، أو عن امتداد الخطوط، أو تغير اتجاهاتها، فإلى جانب استخدام إمكاناتها اللانهائية

كعنصر ديكوري، فيمكن الاعتقاد أيضاً، أنها قد استخدمت كذلك؛ للتدليل والرمز إلى مفهوم الخلود والأبدية.

إن سطوح الأعمال المعدنية السلجوقية قد قسمت عرضياً إلى لوحات، وكانت هذه اللوحات تقطع إلى أماكن ومساحات عن طريق الروزيتات والميداليات وأمكن بالخطوط الهندسية تقسيمها إلى أقسام وأجزاء أصغر وأقل عرضاً^(٣٨٥). وكانت هذه الأجزاء تفصل عن بعضها بخطين أو ثلاثة خطوط متوازية، وأحياناً أخرى بشرائط مجدولة، وكانت هذه الأطر تمتد وتطول دون أى تقاطع لتأكيد أو تكرار مفهوم الخلود والأبدية.

إن الزخارف الهندسية التى تزدان بها التحف المعدنية السلجوقية، وبخاصة تلك التى قوامها الصليب المعقوف، والتى تمتد أطرافها، مشكلة تعرجات متداخلة أو حشوات متقاطعة كحرف "ت" أو "ز" أو "ى" المتداخلة، بدأنا نصادفها على تحف الجزيرة والتحف المعدنية السورية منذ القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي. ويرى بعض الباحثين، أن هذا نتيجة تأثير فنون روما الشرقية، وأن زخارف الصليب المعقوف هذه التى انتقلت إلى فنون الجزيرة منذ العهد البيزنطى المبكر قد تطورت كموتيف حشوى وانتشر على مسطحات كبيرة فى العصر السلجوقي^(٣٨٦).

٥ - الخطوط الكتابية:

إن استخدام الخط العربى الذى كتب به القرآن الكريم كعنصر من

(385) انظر Pope, A. U. - Ackerman, P. "A Survey of Persian Ornament", op. cit., p. 2841.
(386) Ibid., p. 2742.

عناصر الزخرفة على الفنون الإسلامية يعتبر واحدا من أهم التجديدات التي حدثت في الفنون خلال العصر الإسلامي.

لقد تطورت الخطوط بأساليب مختلفة، ومتنوعة في العصر الإسلامي، ففي البداية رأينا هذه الخطوط في زخرفة الآثار المعمارية، وفي المخطوطات؛ ولكن اعتبارا من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، بدأ استخدامها على نطاق واسع على كل الخامات المتاحة، وخاصة في زخرفة التحف المعدنية.

في بدايات العهود الإسلامية المبكرة، استخدم الخط "الكوفي ذي الكوشات" أي ذي الزوايا والأركان، والذي يعد نوعا من الخطوط البسيطة والمكون من خطوط أفقية ورأسية للحروف، وكان يستخدم في الكتابة التذكارية؛ سواء على العمارة أو المخطوطات القرآنية. وبعد القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، تطور الخط الكوفي، وتنوع، وحل الكوفي المزهر محل الكوفي المسطح.

لقد اتضح من البحث أن الرسوم الخطية المستخدمة كعنصر زخرفي على الفنون المعدنية الإسلامية قد رأيناها على التحف الإيرانية، وأنها قد استخدمت لأول مرة في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي. وهناك نماذج مزخرفة بكتابة كوفية مزهرة تعود إلى العصور الإسلامية المبكرة^(41*). وأنا نجد من أجمل النماذج والمكتوبة بالخط الكوفي المورق موجودة فوق تلك التحف المعدنية التي صنعت في مصر في العصر الفاطمي وفي خراسان في العصر السلجوقي⁽³⁸⁷⁾.

وفي حوالى سنة أربعمائة هجرية = ألف ميلادية نشاهد ظهور نوع

(387) Rice. D. S. The Wade Cup, p. 21 - 22.

جديد من الخطوط؛ يسمى "النسخ" ويعد تطورا للكوفي، ورويدا رويدا بدأ يحل محله فى كتابة المخطوطات القرآنية. وقد استخدم فى أول الأمر - شأنه فى ذلك شأن الكوفى المزهر - فوق السكة السامانية، ثم انتشر فى مختلف أنحاء العالم الإسلامى، وبلغ ذروته فى شرق إيران^(٣٨٨). ومر خط النسخ أيضا بعدة طفرات، وجرب الفنان معه شتى الأنواع المورقة والمزهرة. واعتبارا من القرن الخامس الهجرى، الحادى عشر الميلادى شاع استخدام كلا من الخط الكوفى المزهر والنسخى المزهر فوق كل الخامات المستعملة فى شتى فروع الفنون.

ولما كشفت أساليب التطعيم عن نفسها فى تطور متتال فى خراسان مع أواسط القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى حدثت طفرات أخرى فى فنون الخط، وبعدها كانت هذه الخطوط وفقا على التحف المعدنية فى الفنون الإسلامية، ظهر نوع جديد من فنون الخط، جعل حروفه من الأشكال الحيوانية والادمية.

هذا النوع من الخط الذى نصادفه أول مرة فوق إناء بوبرنسكى المصنوع فى هراة سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م (هامش ٣٥١)، من المحتمل أن يكون قد تطور عن الكتابة التى رأيناها على سيراميك نيساپور فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، والتى انتهت هامات الحروف فيها بشكل طائر، والذى سمي "الكوفى الطيورى" "Ornithomorphic küfi" وتطور عنه^(٣٨٩).

(388) Kratchkovskaya, V. A. "Ornamental Nashkî Inscriptions", Survey, vol. IV, p. 1771; Rice, D. S. The Wade Cup, p. 22.

(389) Ettinghausen, R. "The Wade Cup; its Origin and Decorations",

هذا النوع من الخط الذى سماه بعض الباحثين "الخط الهيكلى" (٣٩٠).
وأسماء بعضهم الآخر بـ "الخط المجسم" "anthropomorphic script" (٣٩١).
قسمه د. س. رايس إلى ثلاثة أنواع، وسمى كل نوع بأسماء مختلفة (٣٩٢).
وهناك نوع من هذا الخط المجسم، ترى فيه الحروف الأفقية مكونة من
شخوص آدمية؛ تمارس أعمالاً مختلفة، تتحدث إلى بعضها وهى تؤدى
حركات بالأذرع والأيدي، وترتبط هذه الحروف من الأجزاء السفلية ببعضها
بحيوانات متحركة مثل الأرنب والتنين والطير، وقد سمي رايس هذا الخط،
الذى جعل من الحروف العمودية هياكل بشرية وقد أمسكت فى أيديها؛
الأقداح والأباريق والسيوف والدروع والرماح والسهام أو الآلات الموسيقية.
"الخط الحى" "animated script" هذا الخط الحى المشاهد فوق إناء
بوبرنسكى من إنتاج هراة سنة ٥٥٩هـ / ١٦٣م ويعتبر أول من طبق هذا
النوع على النسخ المجرد، قد اتخذ أبداع شكل وأروع ما يكون من التطور
فوق "الطاس ذو القوائم" المعروف فى متحف كليفلاند، والذى يعود إلى
إيران فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادى/ السادس الهجرى،
والمسمى "Wade Cup" = "الإناء أى الضحل أو المفلطح أو الواسع" رسم
٣٣. (٣٩٣). هذا النوع من الخط، بدأنا نراه فوق التحف المعدنية السورية،
والميزوپوطامية المؤرخة فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى/
السادس الهجرى.

Ars Orientalis, vol. II, (1957), p. 356.

(390) Kratchkovskaya, V. A., op. cit., p. 1774.

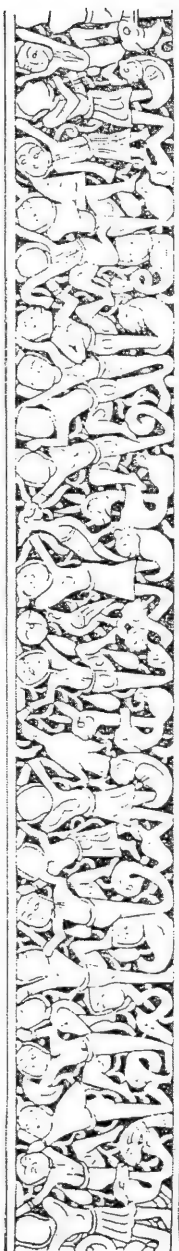
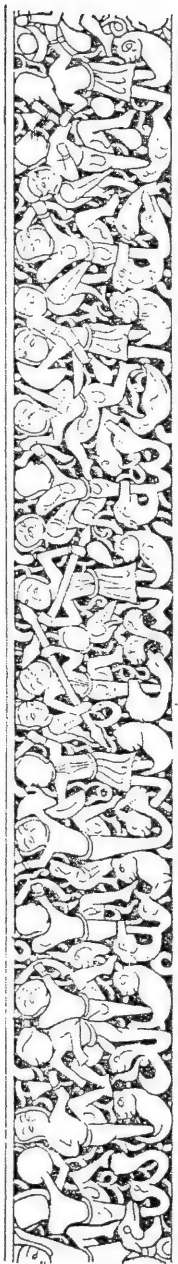
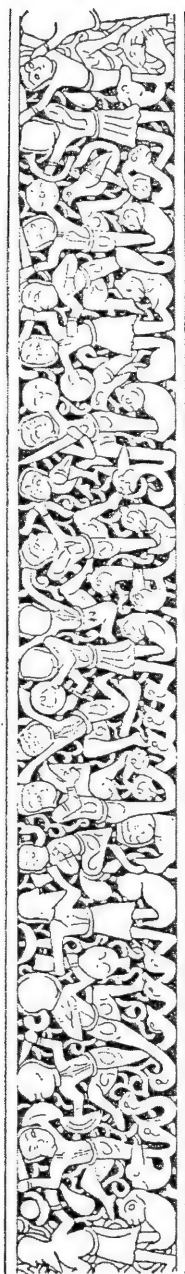
(391) Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 198.

(392) Rice, D. S. The Wade Cup, p. 22.

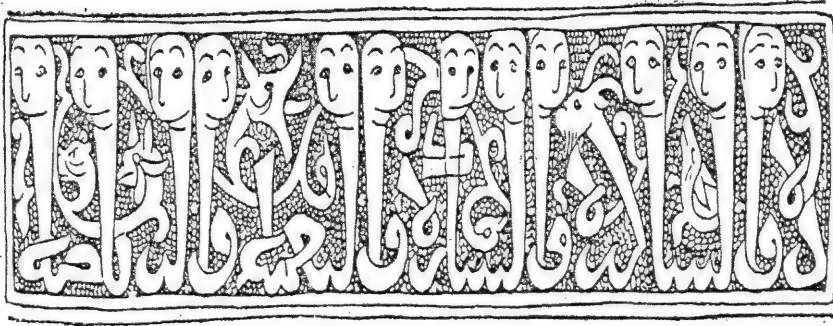
(393) Ibid. p. 23, تخطيط 19.

النوع الثانى من الخط المجسم حسب تقسيم رايس، هو الذى تنتهى رؤوس حروفه وسيقانها العمودية فقط بالرؤوس الآدمية، هذا الخط الذى يعرف بـ "الخط ذو الرأس الآدمي"، والذى توائم مع خط النسخ والخط الكوفي، فإن أبدع نموذج موجود له، مكتوب بخط النسخ، ومعرض فى متحف فريير (Freer Gallery) (*). ومنقوش فوق مقلمة تعود إلى خراسان ومؤرخة بسنة ٦٠٧هـ = ١٢١٠م (شكل ٣٤)^(42*). وهناك نموذج آخر لخط النسخ يرى فى زخرفة طاس ذى أرجل موجود فى متحف پناكوتيك نابولى، ويرجع إلى إيران وإلى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادى/السادس الهجرى.

(*) هذا المتحف فى واشنطن.



شكل ٣٣ خط حي من Wade Cub



شكل ٣٤ خط نسخ ذو رأس بشرية فوق بدن مقلمة مؤرخة بعام ١٢١٠م

وكما أننا صادفنا "الخط الحي" على إناء بوبرنسكى المؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، فإننا بدأنا نواجه بـ "الخطوط ذات الرؤوس الآدمية" فى زخرفة تحف الجزيرة اعتباراً من سنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م.

أما النوع الثالث من هذه الخطوط؛ فإن الهياكل الحيوانية تتخلل الحروف، وتتسلل فيما بينها محتلة مكان الأفرع النباتية. وقد استخدمت هذه الهياكل والرسوم الحيوانية المستقلة، والتي لا تشكل جزءاً عضوياً من الحرف بهدف تأمين أرضية مزخرفة للخطوط الكتابية، وقد أطلق عليه راييس اسم "الخط المسكون" (Inhabited script). وذلك لتوطن الرسوم واستقرارها بين الحروف. ولما كانت الأشكال الحيوانية قد تخللت الحروف واستقرت بينها، فإن هذا النوع قد طبق فى الخط النسخ فقط، شأنه فى ذلك شأن "الخط الحي". وقد استخدم هذا "الخط المسكون"، الذى شوهد لأول مرة فوق إناء بوبرنسكى المؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، بشكل أقل من الأنواع الهيكلية الأخرى^(٣٩٥).

(٣٩٤) Ibid., p. 28, Çizim 26 - 27 ve p. 30.

(٣٩٥) Ibid., p. 22 ve 25.

وبينما كان خط النسخ يستخدم بأشكال مختلفة على التحف المعدنية في القرنين ٦ / ٧ الهجري، ١٢ / ١٣ الميلادي. فإن الخط الكوفي أيضا قد واکبه فى التطور نفسه، واستخدم "الكوفى الطيورى"، و"الكوفى ذو الرعوس الآدمية" و"الكوفى المضفر" فى زخرفة التحف المعدنية، جنبا إلى جنب مع خط النسخ فى العصر السلجوقى^(٣٩٦). وأجمل نموذج للخط امتزج فيه الكوفى المجدول مع الكوفى ذى الرؤوس الآدمية موجود على إبريق مؤرخ فى حوالى سنة ١٢٠٠م = ٦٠٠هـ، ويعود إلى أعمال خراسان، ومعرض فى المتحف البريطانى (شكل ٣٦). وسوف نتعرف فيما بعد على نماذج للخط ذى الرؤوس البشرية، والذى يعود إلى بدايات القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادى، وموجود على التحف المعدنية الخاصة بجنوب شرق الأناضول. ولكن الفنانين والخطاطين والنقاشين بدعوا يصرفون النظر عن هذا الخط رويدا رويدا اعتبارا من بدايات هذا القرن المذكور نفسه^(٣٩٧).

وشهد العصر السلجوقى استخدام عدة أنواع من الخطوط على تحفة واحدة أحيانا مثل "إناء بوبرنسكى" وأحيانا، على التحفة نفسها حيث نجد كتابة باللغة العربية، وأخرى بالفارسية^(٣٩٨).

كما أننا نصادف الخطوط الكاذبة أو الخادعة (Pseudo Script) فى زخرفة التحف المعدنية اعتبارا من القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادى^(٣٩٩).

(396) Ettinghausen, R. "The Wade Cup..", op. cit., p. 356 - 357.

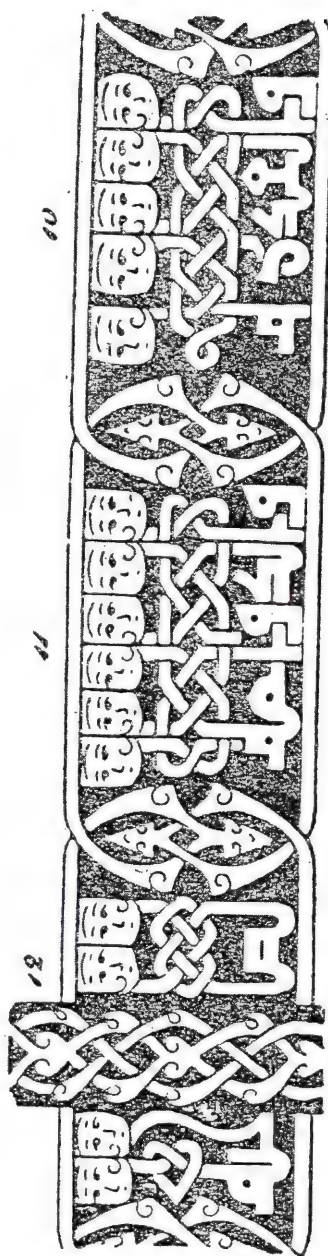
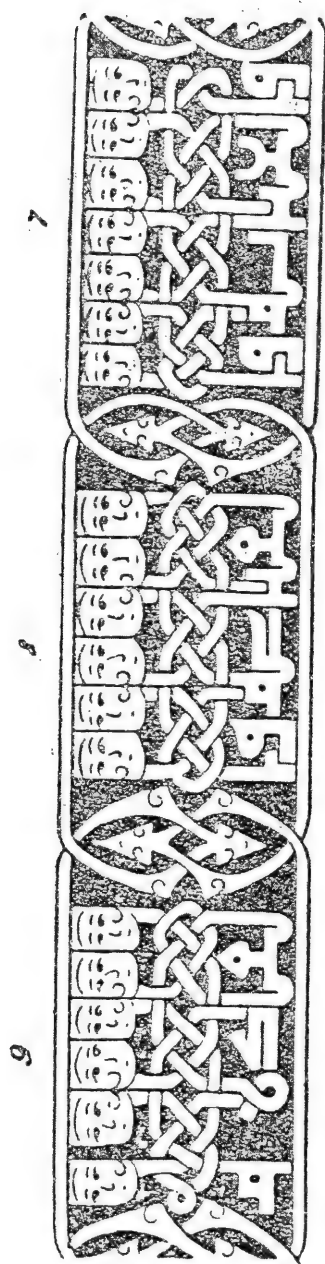
(397) Rice, D. S. The Wade Cup, p. 25, fig. 21 ve p. 30.

(398) Kratchkovskaya, V. A. op. cit., p. 1771.

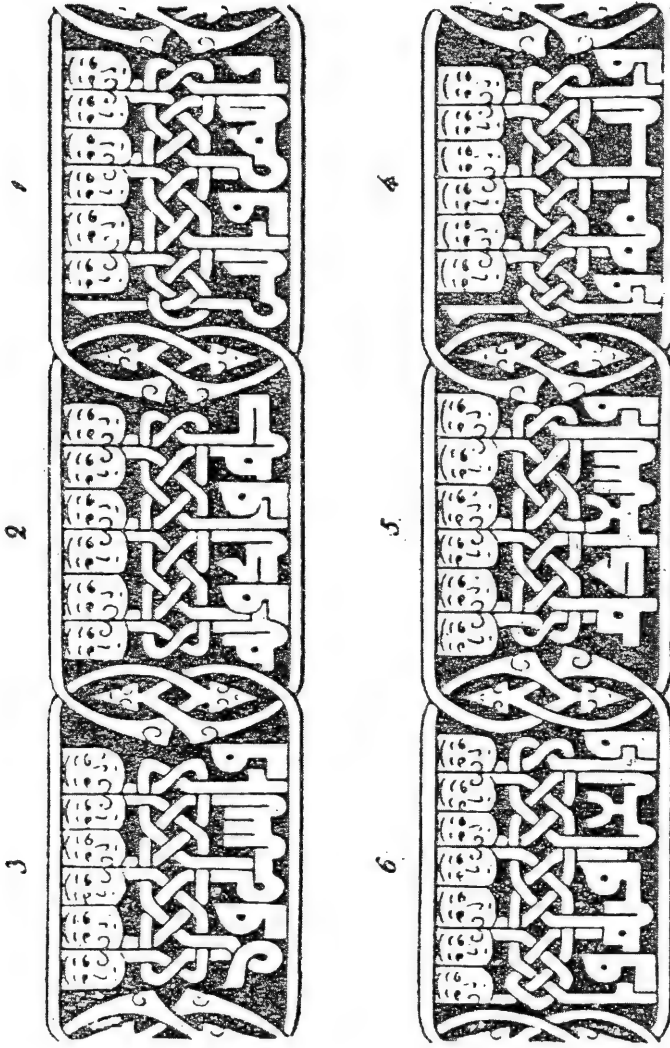
(399) Pope, A. U. - Ackerman, P. op. cit., p. 2739.



شكل ٣٥ خط نسخ ذو رأس بشري



شكل ٣٦ خط كوفي مضفر منتهي برووس آدمية



شكل ٣٦ خط كوفي مضفر منتهي بروؤس آدمية

إن استخدام أنواع "الخط الحي" و"الخط ذى الرعوس الآدمية" على التحف المعدنية المؤرخة والمزخرفة بطرز التطعيم، يفيد فى تتبع تطور هذه الأنواع، كما يساعد فى تأريخ النماذج غير المؤرخة والمنقوشة بخطوط مشابهة.

تأريخ التحف المعدنية السلجوقية وتصنيفها جغرافيا:

إن معرفتنا بالخواص الرئيسية المتعلقة بالتحف المعدنية السلجوقية كالخامات، والتقنيات، وأنواع الأواني، وأشكالها، وزخرفتها؛ وإمكانية التفرقة بينها وبين التحف المعدنية الفاطمية التي تعود إلى القرنين السادس والسابع الهجريين/ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين، سواء أكانت معاصرة لتلك التحف أو تعود إلى العصور الإسلامية المبكرة، كل هذه العوامل تسهم مساهمة كبيرة فى تصنيف وتحديد المنشأ الجغرافى لهذه التحف داخل نطاق البيئة الفنية للفنون المعدنية السلجوقية ذاتها. فمعرفتنا مثلا ببدء استخدام تقنية التطعيم على المعادن فى العصر السلجوقي، واستخدام الكتابة الهيكلية، والرموز الفلكية، اعتبارا من أواسط القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى، يمكن أن تضمن تأريخ القطع المعدنية التي تحمل نفس هذه الخصائص وتنتمى إلى ما بعد هذا التاريخ.

وإلى جانب معرفة الخصائص، المتعلقة بالزخرفة، والتقنيات، فإن الوقوف على الخامة الرئيسية التي صنعت منها التحفة، والخامات المستخدمة فى الحشو أو التطعيم والترصيع يمكن أن تساعد الباحث فى تأريخ التحفة أو تحديد المنشأ الجغرافى لها إلى حد ما، ومن ذلك معظم التحف المعدنية التي تعود إلى العصر السلجوقي إذا ما استثنينا منها أدوات الزينة حيث نجد أن التحف الذهبية والفضية كلها تعود إلى ما قبل منتصف القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى وإلى إيران، وأن التحف البرونزية يمكن تأريخ أغلبها فيما بعد الربع الأخير من القرن الثانى عشر. وعلى المنوال نفسه، فإن التحف التي استخدمت النحاس فى الترصيع فإنها ترجع إلى ما قبل

أواسط القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي وتخص إيران أو الجزيرة، أما النماذج التي رصعت بالذهب - ما عدا نموذجاً أو نموذجين - فيمكن إرجاعها إلى تواريخ ما بعد منتصف القرن الثالث عشر. ولكن معرفة هذه الخصائص والصفات على أنها قواعد عامة، لا يمكن أن تساعد الباحث بالشكل المطلوب في تصنيف تحف فترة زمنية تمتد إلى أكثر من قرنين من الزمان وتنتمي إلى مساحة جغرافية شاسعة ومتنوعة مثل إيران والجزيرة وسوريا والأناضول، فعمل تصنيف تاريخي وجغرافي للتحف المعدنية السلجوقية وإسنادها إلى مركز معين أو منطقة محددة أمر صعب المنال.

إن الذي يساعد الباحث في تأريخ التحف المعدنية السلجوقية بشكل يدعو إلى الثقة؛ هو وجود نماذج "مؤرخة" أو "يمكن تأريخها" بحيث تلقى الضوء على الفترة التي يدرسها. ومن المؤسف أن التحف المعدنية التي صنعت خلال القرن الأول من العهد السلجوقي - من منتصف القرن الحادي عشر إلى منتصف القرن الثاني عشر أي الخامس والسادس الهجري - والمؤرخة أو التي يمكن تأريخها محدودة جداً.

إن التحف التي تعود إلى بلاد ما وراء النهر وخراسان، وخاصة جنوب شرق إيران فيما بين نهاية العصر الساماني ٣٩٠هـ / ٩٩٩م وأواسط القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، في حالة ما إذا لم توجد معلومات أو وثائق تؤمن تحديد منطقتها أو تأريخها؛ كوجود تاريخ ما أو اسم مدينة ما فلا يمكن ربطها بتاريخ محدد أو منطقة جغرافية بعينها. فإن خراسان قد دخلت تحت النفوذ الغزنوي^(43*) سنة ٣٩٠هـ / ٩٩٩م ثم النفوذ السلجوقي سنة ٤٣٢هـ / ١٠٤٠م. أما ما وراء النهر، فقد دخلت تحت نفوذ وسيطرة

القراخانيين^(44*) سنة ٣٩٠هـ / ٩٩٩م. والتحف المعدنية لهذه الدول التركية الثلاث ذات الجذور المنحدرة إلى أواسط آسيا؛ تتشابه فيما بينها جدا من ناحية تقنيات الصنع والزخرفة أو من ناحية أشكال الأواني وأنواعها وكذلك من ناحية الرسومات الزخرفية وموضوعاتها. ولهذا السبب، ولما كانت عنينات أى موروثة التحف المعدنية لشرق إيران، قد استمرت ممتزجة بعناصر أواسط آسيا، فأصبح من الصعوبة بمكان تحديد ما إذا كانت التحف المعدنية التى تعود إلى القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادى والنصف الأول من القرن السادس/ الثانى عشر الميلادى، قد صنعت فى جنوب شرق إيران أو فى خراسان أو فى بلاد ما وراء النهر، أو أن التحف التى تخص خراسان فى القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادى؛ مصنوعة فى النصف الأول من هذا القرن فى العصر الغزنوى أو فى النصف الثانى منه أى فى العصر السلجوقي..

بعد منتصف القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى، ومع ازدياد التحف المزخرفة بأسلوب الترصيع، وجدنا ازديادا ملحوظا أيضا فى عدد النماذج التى عليها كتابات مؤرخة، أو اسم أمير معين أو توقيع صانع مشهور مثل هذه التحف التى تحمل ماهية الوثيقة التاريخية يمكن أن تساعد فى تصنيف النماذج التى لا تحمل أى معلومة متعلقة بمنشأ الأثر فى الكتابة الزخرفية، ولكنها مزخرفة بنفس أسلوب القطع السابقة؛ وخاصة فيما يتعلق بالعصر والمنطقة. وإن كان من الصعب تحديد الإمكانية التى تقدمها التحف المنقوشة بتقنية معينة ومؤرخة، فى تصنيف وتحديد منشأ القطع الأخرى المزخرفة بتقنيات مختلفة وغير مؤرخة.

وإذا ما حاولنا توضيح أو تبيان المناطق التى تعود إليها تحف معدنية سلجوقية صنعت بعد منتصف القرن السادس الهجري، أواسط الثانى عشر الميلادى، فإننا نواجه بمواقف أكثر حيرة ودهشة. فالعالم السلجوقى خلال أواخر القرن الثانى عشر، وبدايات الثالث عشر أى السابع الهجرى قد شهد فترة قلقه من الناحية السياسية؛ ففى هذا العصر، وبسبب الغزو المغولى القادم من الشرق، اضطر الصناع إلى تغيير مواطنهم من حين لآخر. وكان هؤلاء الصناع المهرة الذين يرحلون من منطقة إلى أخرى قد نقلوا معهم تقنيات مناطقهم وأساليبهم الفنية، وقطع أيقوناتهم.. وهكذا.. وخلال فترة وجيزة فقدت كل منطقة خصوصياتها وامتزجت ببعضها بعضا.

واعتبارا من أواخر القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى، أصبح ربط التحف المعدنية السلجوقية المصنوعة خلال هذه الفترة بمنطقة محددة، أو بمركز معين، أمرا ممكنا بمقارنتها بالنماذج المذكور فى كتاباتها اسم المدينة التى صنعت بها. ومما يؤسف له أنه بين كل التحف المعدنية الإسلامية التى تعود إلى ما قبل سنة ٧٥١هـ = ١٣٥٠م، توجد تسع قطع فقط مذكور فى كتاباتها اسم المدينة التى صنعت بها (انظر هامش ١٣).

إن كل هذه الخصوصيات التى أوضحناها سابقا والمتعلقة بمناطق وتواريخ وتقنيات، وأشكال، ووظائف، وزخارف وكتابات التحف المعدنية السلجوقية، بقدر ما يشر إلى الشخصية المعقدة للفنون المعدنية لهذا العصر، فإنها تثبت بنفس القدر ثراءها وتنوعها. ونستطيع أن ندرس النماذج الرئيسة للعصر السلجوقى مجمعة تحت عناوين: سلاجقة إيران، وسلاجقة الجزيرة وسوريا، وسلاجقة الأناضول.

هوامش المترجم لهذا الجزء

(25*) ملكشاه: (١٠٥٥ - ١٠٩٢ م = ٤٤٧ - ٤٨٥ هـ) ثالث سلاطين السلاجقة العظام (١٠٧٢ - ١٠٩٢ م). وهو ابن ألب أرسلان وخلفه. تولى الحكم وهو في الثامنة عشر، ترك الأمر لوزيره نظام الملك. فبلغت الدولة السلجوقية الأوج في امتدادها وازدهارها. جعل بغداد مقره الشتوي. ازدهرت في عصره "النظاميات" ولمع عمر الخيام. انظر؛ المنجد...

(26*) هو إناء من مجموعة بوبرنسكى Bobrinsky في متحف الأرميتاج "الهرميتاج" بليينغراد عليه كتابة عربية تثبت أنه صنع سنة ٥٥٩ هجرية (١١٦٣ م) في مدينة هراة على يد صانع اسمه محمد بن عبد الواحد، وحاكاه أي كفته صانع آخر اسمه حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة، وذلك لأحد كبار التجار الإيرانيين المنسوبين إلى مدينة زنجان. وزخارف هذه التحفة الثمينة مطبقة بالفضة، والنحاس الأحمر، وتتكون من أشرطة أفقية فيها مناظر موسيقي ورقص وطرب وشراب وصيد، وبينها كتابات عربية، كوفية ونسخية، وتنتهي بعض قوائم الحروف فيها برؤوس آدمية وحيوانية. انظر: د. زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان ١٤٠١ هـ = ١٩٨١ ص ٢٤٣، ٢٤٤. وشكل ١٤٠ من نفس المرجع.

(27*) مدينة هراة: مدينة في شمال غربي أفغانستان، ينسب المؤرخون بناءها إلى الاسكندر، شهيرة بجامعها الذي يرجع إلى القرن ١٥. فيها تصنع الطنافس ويكرر ماء الورد. انظر؛ المنجد...

(28*) أكوامانيل "Aquamanil": من اللاتينية aqua بمعنى ماء وmanus بمعنى يد. وهي أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر، مزود بنقب يدخل منه الماء، وآخر يخرج منه، وكان أكثر استعمالها في الكنائس، حيث يستعملها القسس في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعده، ولكن استخدمها الأفراد في بيوتهم أيضا. أنظر: (د. زكي محمد حسن، فنون الإسلام ص ٥١٢ - ٥١٩).

(29*) الشامانية Chamanisme: مذهب ديني بدائي ينتشر في سيبيريا الشرقية وأقصى شمال آسيا ويعتمد على عبادة الطبيعة والأرواح المسلطة عليها. ويعتمد المؤمنون من أتباع هذا المذهب على الشامان أو الكهنة السحرة لدرء خطر الأرواح الشريرة عنهم. انظر: المنجد...

(30*) الشامان: هو رجل الدين في المذهب الشاماني. وكانت بعض النسوة يتولين هذا العمل بين أتراك شمال آسيا وسيبيريا في الأزمنة القديمة.

(31*) الغريفين : = Griffon : حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد.

(32*) الخطاف : Harpy : مخلوق خرافي خبيث نصفه امرأة ونصفه طير.

(33*) الإسكندر: ويقصد به هنا الاسكندر الكبير (٣٥٦ - ٣٢٤ ق.م) الملقب بذئ القرنين. ولد في مقدونية وتوفي في بابل. تلقى العلم على أرسطو خلف أباه قليبس وعزم على فتح امبراطورية الفرس فانتصر عليهم في أيوس سنة ٣٣٣ ق.م ثم في سواحل فينيقيا بعد أن حاصر صور سبعة أشهر ثم اتجه إلى مصر حيث أسس الاسكندرية ٣٣٢ ق.م وأخيرا تتبع دار يوس في العراق وانتصر عليه بالقرب من أربيل ٣٣١ ق.م وتابع زحفه إلى أطراف فارس وتجاوزها إلى ضفاف نهر السند. وهو من أعظم الغزاة وأشجعهم... انظر... المنجد... (المترجم). فكر في الصعود إلى الفضاء بربط سفينة صغيرة من البوص بعدة نسور كبيرة لتطير بها إلى السماء، ليصل إلى الكواكب: انظر: دكتور / الصفصافي أحمد المرسى؛ القمر الصناعي العربي، عربسات.. الجذور والآفاق. القاهرة ١٤١١هـ / ١٩٩١م. وانظر هامش (٢٥*) ???

(34*) الأوج: هو أبعد نقطة في مدار الكوكب من الأرض.

(35*) الحضيض: هو أقرب نقطة في مدار الكوكب من الأرض.

(36*) لمزيد من المعلومات عن الإسلام والفضاء، وعلماء الفلك والكواكب. انظر: للمترجم

القمر الصناعي العربي، عربسات.. الجذور والآفاق من ص ١٣ ← ٤٣.

(37*) درج المؤلف على ذكر الشمس وسط الكواكب بينما هي نجم.

(38*) لعبة البولو "Polo"؛ وتسمى لعبة الصولجان في لغة التبت: وهي لعبة رياضية

شبيهة بالهوكي، تمارس على متون الخيل بمضارب طويلة وكرة خشبية.

(39*) "هوامش رقم ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥١، ٢٨٣" ورسوم ١٨، ١٩، ٣١.

(40*) بعض المصادر تذكرها على أنها محبرة من النحاس، وأنها صنعت سنة ٦٠٧هـ =

١٢١٠م لمجد الملك المظفر الوزير الأعظم في خراسان، كما تشهد بذلك كتابة بخط

النسخ على غطائها، وهذا نصها: "الصدر الأجل الكبير العادل (ص ٥٤٠ فنون الإسلام).

(41*) الغزنويون: ٣٥١ - ٥٧٩هـ = ٩٦٢ - ١١٨٣م اسم سلالة المماليك الأتراك التي حكمت

شرق إيران وأفغانستان والبنجاب ٩٦٢ - ١١٨٧م = ٣٥١ - ٥٧٩هـ أسسها آلب تكين أحد

ولاة السامانيين ٩٦٢م = ٣٥١هـ عند تمرده على أسياده السامانيين. ورسخ دعائمها صهره

سبكتكين ٩٧٧م. سيطر الغزنويون طول قرنين على زمام الأمور، واتخذوا غزنة عاصمة

لهم.. ثم أسسوا لاهور عاصمتهم في البنجاب، انظر: المنجد...

(42*) القراخانيون: هم أول سلالة تركية إسلامية بسطت نفوذها على تركستان الشرقية

والغربية. واستمرت دولتهم من ٨٤٠ - ١٢١٢م = ٢٢٦ - ٦٠٩هـ. ويطلق

عليهم أيضا "إيلك خانلر". تلقب أول حاكم لقراخاني الشرق بشرق الدولة. وبسطوا

نفوذهم على بلاضاغون. وتحولت كاشغر في عهدهم إلى مركز فني متقدم. أما

محمد بن ناصر فهو الذي بسط نفوذ القراخانيين الغربيين على منطقة "أوزكنت".

وهم أول من استحدثت "الكروانسرائي" أي خانات استراحة القوافل في العمارة

الإسلامية. ولهم الكثير من المآثر المعمارية في كل من سمرقند وبخارا وترمز

ومرو. ولهم دور بارز في الفنون. انظر: معجم (ميدان لاروس.. ج ٦) .

١ - الفنون المعدنية في إيران في العصر السلجوقي

الفنون المعدنية فيما بين ١٠٤٠ - ١٢٢١/١٢٢٢ م
= ٤٣٢ - ٦١٨/٦١٩ هـ

بلغت الفنون المعدنية الإسلامية ذروة كمالها مع السلاجقة، فبعد أن أسس السلاجقة دولة مستقلة في خراسان^(45*) سنة ٤٣٢ هـ - ١٠٤٠ م، لم تمض فترة طويلة حتى سيطروا على إيران كلها ومناطق كثيرة من الشرق الأدنى. واعتباراً من نهاية القرن السادس الهجري، الثاني عشر الميلادي، ورغم سيطرة الخوارزمشاهيين^(46*) على مناطق شمال وشرق إيران، فإن تقاليد وأعراف الفنون السلجوقية في إيران ظلت مستمرة حتى الغزو المغولي الذي بدأ سنة ٦١٨ هـ / ١٢٢١ م، بل وحتى أواسط القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.

أ- التحف الذهبية والفضية:

تعتبر التحف الذهبية والفضية التي وصلت إلينا، ضمن الأعمال المعدنية السلجوقية، قليلة جداً قياساً بما هو موجود من أعمال العصر الإسلامي المبكر.

وهناك نموذج واحد من التحف المعدنية المصنوعة من الذهب الخالص عدا أدوات الزينة. وهو عبارة عن طاس صغير مزخرف بأسلوب الحفر وموجود في المتحف البريطاني. (رسم ٥٥) ^(٤٠٠). ويروى أنه كان موجودا في نهاوند ^(٤٧*). هذا الطاس نصف دائرى الشكل. على حافة الفوهة، كتابة بالخط الكوفى المزهر، مكتوبة على أرضية منقطة، تدور حول بيت من الشعر، متعلق بالشراب، ومعروف أنه من أشعار ابن الـ "تمار" ^(٤٨*) من شعراء القرن العاشر الميلادى/ الرابع الهجرى. فى هذا البيت؛ يشبه الشاعر أشعة الشمس الواقعة فوق الشراب بخيوط الحرير الصينى الأحمر. هذه التحفة التى يعتقد أنه طاس شراب، إذا ما اعتمدنا على سمات الخط الكوفى المزهر الذى خطت به الكتابة الموجودة فإنه مؤرخ ببدايات العصر السلجوقى (حوالى منتصف القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى). وفوق بدن



صورة ٥٥

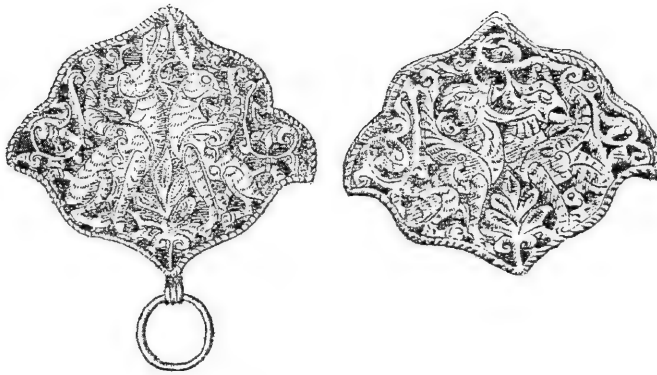
^(٤٠٠) انظر Barrett, D. op. cit., p. 7, Pl. 4 b-c; Gray, B. "A Seljuq Hoard from Persia", British Museum Quarterly, XIII, (1938 - 39),
صورة 7. 77 - 78, Pl. 33 a; Sceratto, U. op. cit., p. 50,

الطاس ميداليات دائرية مزخرفة برسوم ورقية مفلطحة، وبين الميداليات، استقرت رسوم بطة غير محورة. وذيل البطة عبارة عن أطر خطية ذات خمس قطع منتهية بأطراف حلزونية. ويتضح من دراسة هذه التحفة أنها صنعت بطلب من زوجة السلطان في سنة ٤٥٩هـ = ١٠٦٦م لتقدمها هدية إلى زوجها "السلطان الأعظم ألب أرسلان" وأن الذي صنعها هو الصانع "حسن القاشاني".

وهناك أيضا أدوات زينة مثل أزييمات الأحزمة، والپاندانتييف = قلادة والگردانات، والخواتم والأقراط والأساور وما شابه ذلك وكلها مصنوعة من الذهب، وتعود إلى العصر السلجوقي. والجزء الأعظم منها موجود في متحف بناكى في أثينا، ومتحف الميتروبوليتان في نيويورك، وفي متحف الدولة في برلين الغربية. وبعض هذه الأدوات مزخرفة بأسلوب التخريم (شكل ٣٧ أ.ب) وبعضها مطعم ومرصع بالأحجار الكريمة، وبعضها الآخر قد نقشت بطرز التحييب "Granüle" والتخريم معا (صورة ٥٦). ومعظم المجوهرات السلجوقية المنسوبة إلى الورش والمصانع الإيرانية، والمؤرخة في القرون الخامس والسادس والسابع الهجري/ أى الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر الميلادى مزخرفة ومزينة بالأشكال الحيوانية أو صنعت ذاتها على هيئة حيوانات دقيقة^(٤٠١).

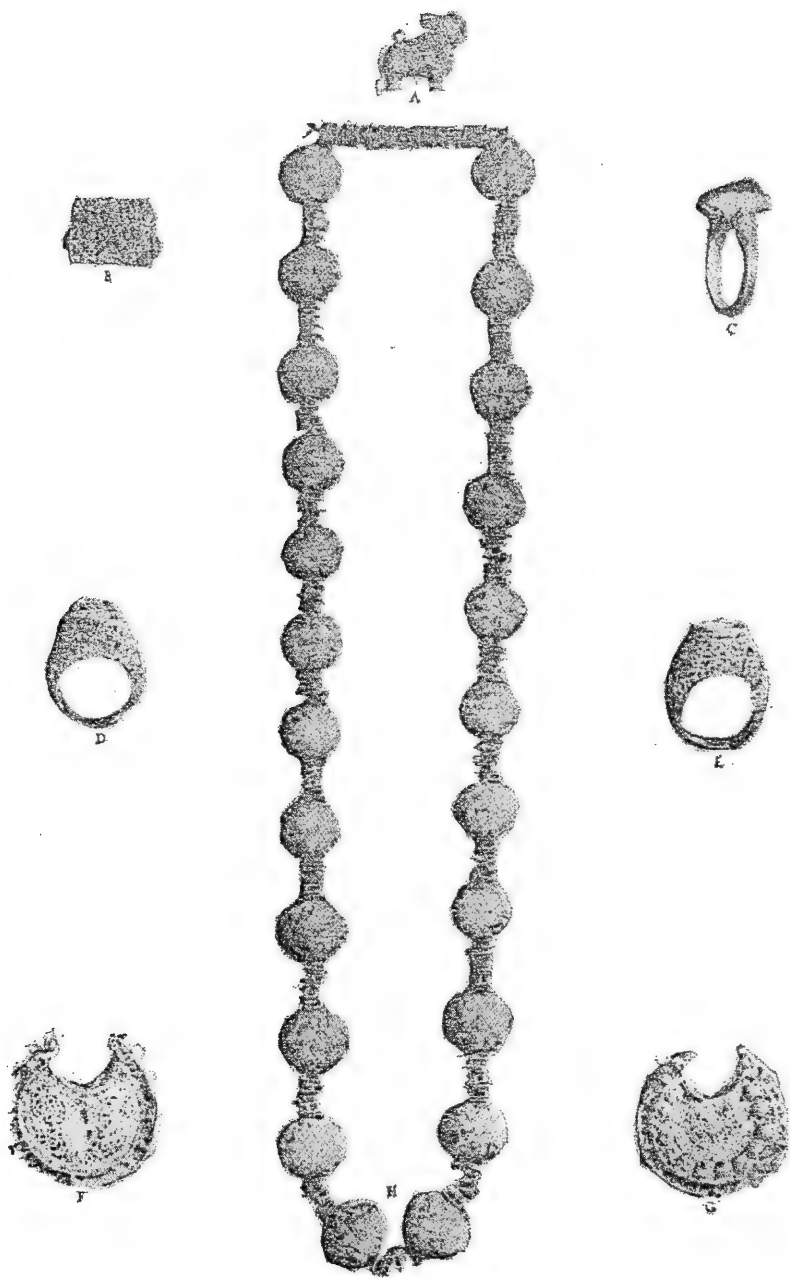
(401) من أجل أدوات الزينة في العصر السلجوقي؛ انظر:

Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 54 - 54; Dimand, M. Handbook, p. 136, fig. 76 - 77; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2499 - 2500, fig. 824 a-b و vol. XII, Pl. 1344; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 188, abb. 151; Migeon, G. Manuel, vol. II. p. 10, fig. 215; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 386 - 387, 389; Persian Art in the Benaki



شكل ٣٧ a , b توكة حزام ذهبي. أذربيجان في القرن ١٣

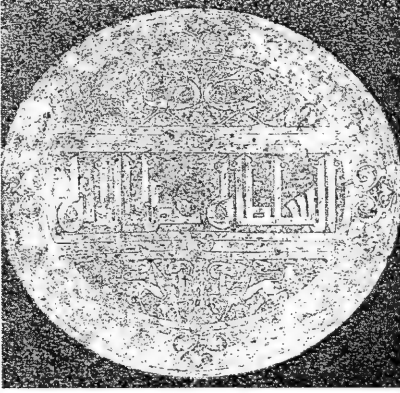
Museum. Atina 1972 Sergisi Kataloğu, Atina, 1972, Kat. no. 29 - 30, 32; Sarre, F, "Die Erwerbung ener in Südrussland gebildeten Sammlung aus islamischer Zeit", Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, XXIX, (1907 - 1908), p. 68 - 71.



صورة ٥٦ أدوات زينة

صينية ألب أرسلان^(49*):

وأهم وأبدع نموذج للتحف الفضية التي تعود للعصر السلجوقي، هو تلك الصينية التي تسمى "صينية ألب أرسلان". صينية موجودة في متحف الفنون



الجميلة في بوسطن Boston وعليها تاريخ ٤٥٩هـ / ١٠٦٦م، ومنقوش عليها اسم السلطان ألب أرسلان. وهي عبارة عن صينية مستديرة مرتفعة الحافة (صورة ٥٧)^(٤٠٢). وقطرها ٤٣سم، وعلى باطن حافة الصينية كتابة بالخط الكوفي^(50*) تلتف حول

صورة ٥٧

الصينية، وبالشكل الذي سنصادفه كثيرا على التحف المعدنية السلجوقية. وأصبحت مثالا يحتذى في الأشكال الحيوانية مثل الطاووس

⁽⁴⁰²⁾ Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, London, 1971, p. 283, fig. 219; Barrett, D. op. cit., p. 7; Coomaraswamy, A. "An 11th century Silver Salver from Persia", Bulletin of Museum of Fine Arts, Boston, 32, (1934), p. 56 - 58; Grube, E. J. The World of Islam, p. 75, صورة 41; Harari, R. op. cit., vol. VI p. 2500 - 2501 و vol. XII, P1. 1347 - 1348; Pope, A. U. "A Seljuk Silver", Burlington Magazine, 63, (1933), p. 223 - 225; Pope A. U. "Foliate Patterns on the Alp Arslan Salver", Bulletin of American Institute for Persian Art and Archaeology, 4, (1935 - 36), p. 74 - 78; Sceratto, U., op. cit., p. 44; Wiet, G. "A Seljuk Silver Salver", Burlington Magazine, 63, (1933), p. 229; Yetkin, Ş. "Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslana Hediye Edilen Gümüş Tepsi", Sanat Tarihi Araştırmaları, 4, (1971), p. 101 - 105.

أو الغرفين أو الخطاف أو أبى الهول. وقد انتهت رؤوس الحروف بهذه الأشكال. أو برعوس التتين أو بالنهايات الحلزونية أو المضفرة.

صنعت هذه الصينية بنقنية الطرق، وزخرفت بأسلوبى الحفر والنيلو. وفى وسط الصينية، تظهر كتابة كوفية كبيرة رائعة، مكونة من أحرف مزدوجة المناسيب وتقسم التحفة إلى قسمين: داخل القسم الذى يعلو الكتابة، ويأخذ شكل نصف دائرى يوجد طائران مائيان^(*)، وقد استقرا فوق أرضية مزخرفة بتوريقات وأفرع نباتية منتهية بمراوح نخيلية ذات قطع كثيرة. أما القسم السفلى فيرى جديان جبليان كل منهما مجنح بجناحين. وقد زخرفت الصينية بأشكال نباتية مشغولة بحفر خفيف. أما الأشكال الحيوانية فقد حددت بمناسيب عميقة، وفوق المحاور الرأسية والأفقية للتحفة توجد وحدات من المراوح النخيلية المتطابقة المناسيب والمنتهية بقطع كثيرة.

ويعتقد أن "الخاتون" أى السيدة التى ذكر اسمها فى الكتابة هى زوجة السلطان محمود بن مسعود سلطان غزنه المطلقة، والتى تزوجت ألب أرسلان سنة ٤٣٤هـ / ٤٠٤٢م. بينما يرى ج. وايت "G. Wiet" أن الخاتون التى طلبت الصينية من المحتمل أن تكون أرسلان خاتون شقيقة ألب أرسلان، والتى كانت متزوجة من الخليفة العباسى القائم^(51*). ومن المعتقد أيضا أن هذه الصينية البديعة الصنع، قد صنعت لتقديم كهدية تهنئة إلى السلطان ألب أرسلان بمناسبة نجاحه فى إخماد الثورة والعصيان الذى ظهر فى كيرمان^(52*) سنة ٤٥٩هـ / ١٠٦٦م.

وهناك تحفتان مشابھتان تماما؛ سواء من ناحية الصنع، أو من ناحية طرز الزخرفة أو من ناحية الكتابة الكوفية، أو التوريقات والأفرع النباتية

(*) يشبهان طائر اللقلق وقد مالا بعنقيهما إلى الخلف.

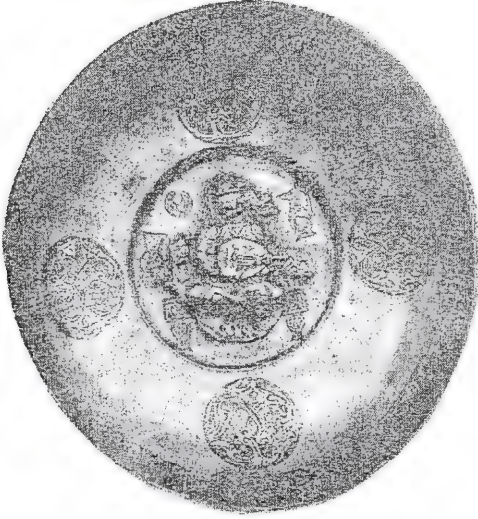
لصينية ألب أرسلان، ولذا فمن المعتقد أنهما تعودان تاريخياً إلى النصف الثاني من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي؛ إحداهما ضمن مجموعة داويد "David" في كوبنهاجن، والأخرى في مجموعة كيتنت ديسرى بيروت "Beyrut Désire Kettaneh" وهما صينيتان "أو طبقان" من الفضة. وهناك صينيتان فضيتان تعودان إلى العصر نفسه، أو إلى منتصف القرن السادس/ الثاني عشر الميلادي، توجد إحداهما في قسم الميداليات بالمكتبة الوطنية بباريس "Bibliothèque Nationale "Paris" Cabinet de Médailles" والأخرى في متحف كاونتى فى لوس انجلوس "Los Angeles County" (٤٠٣). طاس أبو الحسن على بن محمد:

كما توجد تحفة فضية أخرى يظن أنها تعود إلى عصر السلاجقة العظام، معروضة في متحف الدولة فى برلين الغربية، وقد زخرفت

(403) من أجل النموذج الموجود فى كوبنهاجن من الصوانى الفضية التى نعتقد أنها من نفس عصر صينية ألب أرسلان؛ انظر: Davids Samling Islamisk Kunst (The David Collection Islamic Art). Katalog, Kopenhag, 1975, p. 77.

من أجل النموذج الموجود ببغروت؛ انظر: 7000 Ans D'Art en Iran. paris 1961 Kat. no 874 Pl. C. (وفى petit palais معرض 1961 Paris 1961 Kat. no 874 Pl. C. (وفى Melikian - Chirvani, انظر: A. S. Le Bronze Iranien. Musée des Arts Décoratifs Katalogu, Paris, 1973, p. 12 - 13 (لقد أرخ جيرانى هذه الصينية بالقرن ١١، وفى اعتقادى أن هذا الأثر فى احتمال كبير يرجع إلى القرن ١٢ فى نصفه الأول) ; The Arts of Islam, Kat. no. 160. Los Angeles' deki örnek için Islamic Art. Los Angeles County Museum of Art. Katalog, Kat. no. 286.

بأسلوب النيلو، والتذهيب البارز وهى عبارة عن طاس رقيق ومسطح^(٤٠٤).
(صورة ٥٨) وسط هذا الطاس توجد ميدالية كبيرة ودائرية فى



صورة ٥٨

وسطها رسم لموسيقى يعزف على
العود، وقد تم بأسلوب التطعيم.
وهناك شخص وقد جلس متربعا
فوق تخت ليس بمرتفع. وهذا يذكر
برسوم الحكام والموسيقين فى
الميداليات الذهبية والفضية للعصر
العباسي. وحول الميدالية الرئيسية،
توجد أربع ميداليات أفقية ورأسية
زخرفت من الداخل بالتوريقات
النباتية. وحول الحافة الداخلية

شريط من الكتابة الكوفية منفذة بأسلوب الحفر على أرضية من النيلو.
والكتابة لا تعطى أى معلومات سوى أمنيات الطيبة لصاحب التحفة المسمى
"أبو الحسن على بن محمد".

⁽⁴⁰⁴⁾ Barrett, D. op. cit., p. 7; Dimand, M. Handbook, p. 135; Glück -
Diez. op. cit., abb. 443; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 250 و vol.
XII, Pl. 1353 B; Kühnel, E. Kleinkunst, abb. 148; Museum für
Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 347; Sceratto, U. op. cit., p. 50,
8. صورة



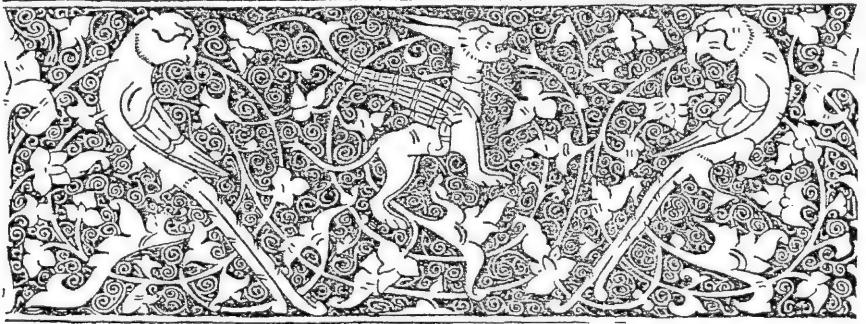
صورة ٥٩ قنينة ماء ورد

والشخص الذى يشبه الحاكم أو الموسيقى على الميداليات العباسية فى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادى، والجالس متربعا على كرسى منخفض، على أرضية عادية فى الميدالية الرئيسة، وبجوار هذا الشخص توجد رسومات أباريق كمثرية البدن مثل أباريق العصر الإسلامى المبكر؛ كلها صفات تشير إلى كونها تعود إلى ما قبل القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادى، وإلى تاريخ مبكر بعض الشئ عن الطاس الموجود فى متحف برلين، وحيث إن هذه التحفة تحتوى على ميداليات أفقية ورأسية كتلك التى رأيناها على صينية ألب أرسلان، مما يجعلنا نفكر فى إمكانية أن تكون هذه التحفة تعود إلى القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادى.

رأينا إفريزات كتابية مكونة من حروف ملئ داخلها بالنيلو، وذلك فى زخرفة بعض التحف الفضية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر (انظر رسم ١٩، ٣١)، ويمكن تعقب ذلك فى زخارف طاس برلين حيث نرى استخدام النيلو بوفرة. ففى الكتابة التى على الطاس السلجوقية ما يلفت النظر إلى أن الحروف الفاتحة اللون "فضة" قد احتلت مكانها على أرضية داكنة اللون مغطاة بالنيلو، وهذا على عكس الكتابات التى تحتل مكانها على نماذج العصر الإسلامى المبكر.

قنينات:

وتحتوى مجموعة هرارى بالقاهرة أيضا، على مجموعة تحف فضية مزخرفة بالنيلو، وتعود إلى العصر السلجوقي. هذه النماذج المكونة من قطع أثرية معدنية مثل المباخر، والعلب الصغيرة، والمشربيات، وطاس ذى أذن، وقنينة ماء ورد، كلها مؤرخة فى القرن الحادى عشر / "الخامس الهجري" أو بدايات القرن الثانى عشر/ "السادس الهجري"^(٤٠٥)، وطبقت النيلو



شكل ٣٨

كعنصر رئيس فى زخرفتها، من بينها قنينة ماء ورد ذات عنق طويل رفيع، وبدن كروى (صورة ٥٩) قد غطيت أرضيتها بالكامل بالنيلو، وفوق هذه الأرضية الداكنة اللون، شغلت الهياكل الحيوانية والرسوم النباتية على شكل بقع باللون الفاتح فوق تلك الأرضية الداكنة المغطاة بالنيلو. (شكل ٣٨). وتنشيت رسومات باللون الفاتح فوق أرضية داكنة اللون هو تطابق كامل مع فنون أواسط آسيا المهاجرة.

(405) انظر : Barrett, D. op. cit., p. 7; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2501 و. vol. XII, P1. 1349 - 1352; Sceratto, U. op. cit., p. 50.



صورة ٦٠

كما توجد قنيتان فضيتان متقاربة لقنينة هرارى من ناحية الشكل ضمن مجموعة رابنوي Rabenou في متحف الفرير بواشنطن في أمريكا^(٤٠٦). وفوق النموذج (صورة ٦٠) الموجود ضمن مجموعة رابنوي والمزخرفة بالخطوط البارزة، استقرت المروحيات النخيلية ورسوم طاووس غير محرف وسط أشكال بقلالية، وذيل الطاووس المكون من خمس شرائح، تنتهي بأطراف حلزونية، يشبه تماما شكل البطة التي رأيناها في زخرفة الطاس الذهبية (رقم ٥٥) الموجودة في المتحف البريطاني. وهذا ما يخلق قناعة بأن هذه القنينة مثلها في ذلك مثل الطاس الذهبية هي نماذج تعود إلى العصر السلجوقي المبكر.

الشمعدانات:

النموذج الثاني الذي يحمل أهمية لا تقل عن أهمية صينية أرسلان بين التحف الفضية التي ترجع إلى عصر السلاجقة العظام، هو شمعدان مؤرخ بـ ٥٣٢هـ = ١١٣٧م وواضح من كتابته أنه يعود إلى السلطان سنجر (١١١٨ - ١١٥٧م) = (٥١٢ / ٥٥٢هـ) وموجود أيضا في متحف الفنون

(406) من أجل النموذج الموجود في Freer Gallery انظر: Atıl, E. Persian Exhibiton, Kat. no. 57. Rabenou Koleksiyonundaki örnek için
أجل نموذج انظر: Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 15.



صورة ٦١ شمعدان

الجميلة فى بوسطن. (صورة ٦١)^(٤٠٧)، وهذا الشمعدان الذى يبلغ ارتفاعه ٤٥ سم، مكون من ثلاث قطع القاعدة والعنق والرأس، وقد صنع بأسلوب الطرق "العلوي". زخرف سطح الشمعدان بأفاريز أفقية ملئت بالرسوم النباتية والمعمارية وداخلها كتابة كوفية. أما رسومات البدن والعنق فمكونة من ثلاثة أحزمة، وهى تذكر بتلك الأحزمة المغطاة بالمرمر فى قصر السلطان مسعود الثالث الذى

بناه فى غزنة (١١١٢م = ٥٠٦هـ) كما أوضح أصلان آبا. وقد احتلت أنماط وطرز هذه الأحزمة مكانا بارزا فى زخرفة الطوغلة الموجودة فى مسجد الجمعة (٥٠٧ / ٥١٣هـ = ١١١٣ / ١١١٩م) فى قزوين^(٥٣*).

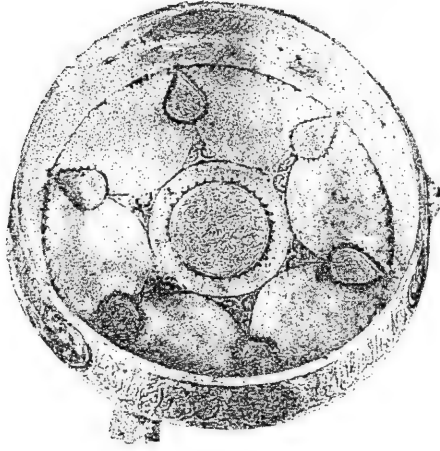
المباخر:

توجد أيضا بضع أعداد من المباخر الفضية على شاكلة الصواني، مؤرخة فى القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، وتعود إلى العصر السلجوقي^(٤٠٨). وقد أقيمت على أقدام مكونة من هياكل صغيرة لحيوانات.

⁽⁴⁰⁷⁾ Aslanapa, O. op. cit., p. 283, fig. 220; Barrett, D. op. cit., p. 7; Tomita, K. "A Persian Silver Candlestick", Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, 47, (1949), p. 2, no. 267.

⁽⁴⁰⁸⁾ من أجل المباخر الفضية السلجوقية التى على هيئة صوانى انظر: Fehérvári, G. Islamic Metalwork in the Keir Collection, Kat. no 70; Harari, vol. XII, Pl. 1354 B; Sceratto, U. op. cit., vol. VI, p. 2503 و R. op. cit., p. 28 - 29, صورة 9.

وتوجد مخرتان متشابهتان إلى حد كبير، وهما من طراز الصوانى ذات الحافة المرتفعة؛ إحداهما فى متحف فيكتوريا وألبرت والأخرى فى متحف فنون سنسناتى "Cincinnati".



(صورة ٦٢). وفى وسط الميدالية التى تحتل مركز هذه التحف المزخرفة بتقنيات التذهيب، والنيلو، والتطعيم يوجد هيكل لأبو الهول مجنحا. أما الحافة الخارجية للصينية فقد التفت بكتابة دعائية بخط النسخ، تتقاطع من مكان لآخر بـروزيتات مرسوم فى داخلها زوج من الطير.

وسوف نرى فى الأجزاء التالية صورة ٦٢ مبخرة على شكل صينية نماذج كثيرة من المباخر التى تشبه هذه سواء من ناحية الشكل أو من ناحية الزخرفة ولكنها مصنوعة من البرونز.

المشربيات:

كما توجد مشربية فضية واحدة ذات أذن تذكر بالمشربيات الذهبية التى تعود إلى الأمراء البويهيين، وتبقى بضع منها حتى العصر السلجوقي. هذه التحفة معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية، سطحها مزخرف بالتطعيم والتذهيب والنيلو، أما فوق الأذن فقد وضع الفنان تمثالا صغيرا لأسد رابض (صورة ٦٣)^(٤٠٩). وبدن المشربية الدائرى المستقر

(409) انظر Barrett, D. op. cit., p. 7; Erdmann, H. op. cit., vol. XII, P1. 1353 A; Kühnel, وHarari, R. op. cit., vol. VI, p. 2503 صورة 27;



صورة ٦٣

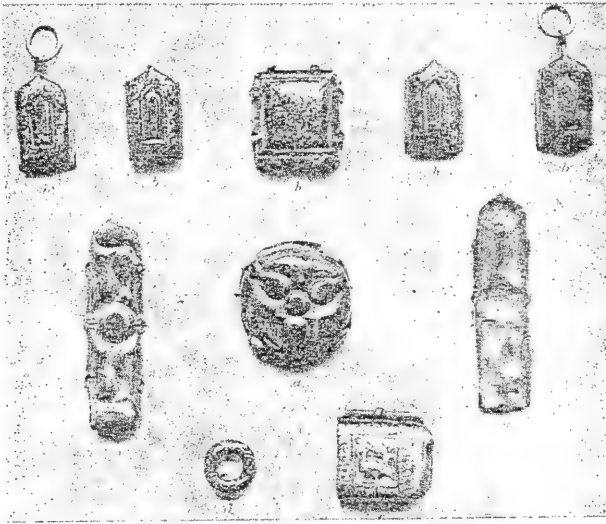
فوق قاعدة مرتفعة مكونة من ستة أرجل، وعنقها الأسطوانى الغليظ، مقسم بأفاريز أفقية استقرت بها كتابات وهياكل حيوانات تطارد بعضها البعض، وتتخللها توريقات وأفرع نباتية. وفى واحد من هذه الأفاريز نمط بدائى من الكتابة التى ستتطور فيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادى/ (السادس الهجري) إلى نمط الكتابة ذات الرعوس الآدمية. ووجود مثل هذا النموذج البدائى جدا لنمط هذا

الخط، يشير بقناعة تامة إلى احتمال أن تكون هذه التحفة راجعة إلى أواسط القرن الثانى عشر على أبعد تقدير.

وبالإضافة إلى التحف الكبيرة الحجم مثل المشربيات، والمباخر، والشمعدانات والصوانى التى تنتمى إلى العصر السلجوقي، فإن هناك مجموعة كبيرة من التحف الفضية الدقيقة والتى تتكون من قطع صغيرة مثل الأختام، والمكاحل، والخواتم، والأقراط، وطوق = توك الأحزمة وزيناتها ومقابض الطير وكلها مزخرفة بتقنيات التذهيب والنيلو أيضا. وهذه المجموعة المكونة من تسع وثلاثين قطعة، يروى أنه تم الحصول عليها فى

E. Kleinkunst, abb. 152; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 367, صورة 51.

نهاوند، هذه النماذج مجتمعة موجودة في المتحف البريطاني بلندن (صورة ٦٤)^(٤١٠). هذه المجموعة المؤرخة بنهاية القرن الحادى عشر/ الخامس الهجرى وبدايات القرن الثانى عشر/ السادس الهجرى تضم ضمنها ختما على شكل خاتم عليه كتابة مذكور بها اسم "الحاجب الجليل أبو شجاع أنجوتكين". ووجود لقب "الحاجب"، مع اسم تركى خالص "انجوتكين" مما كان يستخدم فى السراى السلجوقي، فى هذه الكتابة، وهذه كلها أشارات إلى أن هذه التحف تخص أميرا من أصل تركى، كان موظفا فى القصر السلجوقي.



صورة ٦٤

(410) انظر . 7; Ettinghausen, R. "Turkish ص: Barrett, D. op. cit., Elements on Silver Object of the Seljuk Period of Iran, "First International Congress of Turkish Art, Ankara, 1959, ص - 128 . 134; Gray, B. "A Seljuq Hoard form Persia", British Mueseum Quarterlu, vo. 13, (1938 - 39), p. 73 - 79.

يظهر كنز "إنجوتكين" Incu - tekin بشكل واضح المميزات الخاصة بفنون أواسط آسيا المهاجرة؛ سواء من ناحية الرسومات أو من ناحية التقنيات مثل تشكيلها بالتقاطعات المنحنية فى النقوش البارزة، واستخدام النيلو بكميات ومقادير كبيرة، ووضع رسومات بألوان فاتحة فوق أرضيات من ألوان داكنة، وتكونها من خطوط مستمرة بنفس السمك؛ ولا ترقق هاماتها.. مثل هذه المميزات والخصائص تجعل هذه التحف بدون أدنى شك مرتبطة ارتباطا وثيقا بورش ومراسم أواسط آسيا.

أ - تحف البرونز والنحاس الأصفر:

تضم متاحف الدول المختلفة، والمجموعات الأثرية الخاصة العديد من التحف البرونزية والنحاسية التى تعود إلى سلاجقة إيران وبأعداد كبيرة. وبالنظر إلى هذه التحف الثمينة نظرة كلية شاملة، يتضح أن هناك مدرستين رئيسيتين فى الفنون المعدنية فى إيران خلال العصر السلجوقي: التحف المتعلقة بالمدرسة الأولى هى أعمال ونماذج برونزية مصنوعة بتقنية الصب، وزخارفها منقوشة بأساليب التطعيم، والحفر، والتخريم. أما تلك التحف المرتبطة بالمدرسة الثانية، فقد صنعت بتقنية الصب أو الطرق أو كليهما معا، وكلها تحف برونزية أو نحاسية زخرفت بأسلوب النقش.

ب- التحف البرونزية المصبوبة، والمزخرفة، بأساليب الحفر والتكفيت، والتخريم:
المدرسة الأولى:

لما كانت معظم التحف كالشمعدانات والأوانى والهاون، والمرايا، والهياكل الحيوانية، والمباخر، والأباريق، والصوانى المصنوعة عن طريق

الصب، ومرتبطة بالمدرسة الأولى، لما كانت قد تم الحصول عليها من مناطق شرق إيران، ودون في المصادر المكتوبة التي درستها عن تواجد مراكز الفنون المعدنية المتطورة التي تعمل بتقنية الصب في ما وراء النهر، وخراسان، وسيستان في العصر السلجوقي، فلذلك، فإن هذه المجموعة بصفة عامة، هي من نتاج ورش ومراسم شرق إيران وتنسب إليها. ولكن لما كان قسم من هذه التحف المرتبطة بالمدرسة الأولى قد حصل عليه في همدان والري ونهاوند، فهذا يدعم الرأي القائل بإمكانية أن يكون جزء منها قد صنع في أتوليات أي ورش مناطق وسط وغرب إيران⁽⁴¹¹⁾.

وبطانة اللون الأساسي للتحف البرونزية المصبوبة هو الأخضر الداكن أو درجات البني الداكن أيضا. ومما يلفت النظر أن الصانع الإيرانيون الذين صبوا هذه التحف، قد أعطوا أهمية بالغة لجماليات الشكل، ووظفوا الرسوم على سطوح التحف دون زخم يخل بجمال القالب. وأن الأفرع النباتية المنتهية هاماتها بتوريقات، وهياكل الحيوانات المهرولة، والمخلوقات الأسطورية مثل الغرфин وأبى الهول، والخطاف التي تأخذ مكانها وسط الميداليات، وأفاريز خط النسخ والكوفي.. هذه كلها هي التكوينات الزخرفية الأساسية التي تزخرف بها التحف البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى.

١ - الصوانى والطسوت:

إن معظم الصوانى والطسوت السلجوقية المصنوعة بتقنية الصب، والمؤرخة بالقرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري)، وبدايات القرن

⁽⁴¹¹⁾ Barrett, D., op. cit., p. 7 - 8; Dimand, M. Handbook, p. 137; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2503 و vol. XII, P1. 1354 B; Sceratto, U. op. cit., p. 2481; Sceratto, U. op. cit., p. 34.



صورة ٦٥

الثالث عشر الميلادي (السابع الهجري)، هي تحف دائرية ومفلطحة. حوافها مرتفعة إلى حد ما بعضها مسطح، وبعضها الآخر مجوف منقور أو موصول. وقسم من هذه الصواني السلجوقية ثبت أنها كانت تستخدم كمباخر.

ووسط الصواني المزخرفة

بطرز الحفر، توجد ميدالية ضخمة،

بصفة عامة، تحتلها هياكل الغرفين أو أبو الهول، أو رسومات نباتية محورة. وحول هذه الميدالية وعلى أطرافها أشرطة أو مدارات متمركزة أحيانا، تركت بعضها خالية، وزخرفت بعضها برسومات، وأفريزات متتالية. أما الحزام الخارجى الأخير فملئت بكتابة دعائية وأمنيات طيبة مشتركة فى معظم الأحيان. وهناك نماذج للطسوت والصواني السلجوقية موجودة فى المتحف البريطانى، ومتحف ألبرت وفيكتوريا، (صورة ٦٥)، والمتحف الوطنى فى إيران، ومتحف الدولة ببرلين الغربية، ومجموعة كليان، (صورة ٦٦) ومجموعة ستورا Stora^(٤١٢).

(412) انظر Barrett, D., op. cit., p. 8; صورة: Harari, R. op. cit., vol. 2 a; VI, p. 2483 و vol. XII, P1. 1228 A, 1289 A, 1290 B.



صورة ٦٦

٢- الأباريق

بدراسة الأباريق البرونزية السلجوقية المصنوعة عن طريق تقنية الصب من ناحية الأشكال يتضح أنها متعددة قياسا بأباريق العصور الإسلامية المبكرة. وبصفة عامة فإن مقابض واذان تلك التحف التي أخذت شكل حيوانات محورة، قد استقرت على الأبدان بشكل متناغم ومتلائم. حقيقى أن صنابيرها قد أعدت بشكل يجعل السائل يتدفق فى راحة ويسر، فإن هذا يشير إلى أن الأباريق السلجوقية صنعت حتى بهدف الاستخدام أكثر من العرض والشهرة^(٤١٣).

وهناك ثلاثة أنواع من الأباريق الرئيسية فى إيران فى العصر السلجوقي.

(413) Harari, R. op. cit., vol. p. 2482 - 2483.

أباريق النوع الأول:

كلها نماذج تذكر بالأباريق الكمثرية البدن (صورة ٢٠، ٢٤) التي شهدتها العصر الإسلامي الأول، وقد اعتمدت على الأنواع الساسانية. إن الأجزاء السفلى من أبدان تلك المجموعة من الأباريق التي تعود لتظهر أمامنا مع بعض التغييرات في هذا العصر، أكثر اتساعا وانبساطا من أباريق العهد الإسلامي. وأجزاء الرأس التي تحتوى على الصنبور فهي على شاكلة القناديل الزيتية الرومانية. وأحد هذه الأباريق المؤرخة في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي. موجود في معهد الفنون في ديترويت، مقبضه مفقود، وفوق هذا النموذج رسوم هندسية، وإفاريز مزخرفة بالتوريقات والأفرع النباتية. وعليه أيضا خرطوشات ذات خطوط كوفية على شكل مربعات قائمة، أما الروزيتات والحواف الضيقة فهي مقعرة (صورة ٦٧) ^(٤١٤). وتلك الخرطوشات الرباعية القائمة، ذات الكنارات أى الحواف والزوايا الضيقة المقعرة والتي تأخذ أماكنها فيما بين الروزيتات الدائرية، كثيرا ما تصادفنا في زخرفة التحف والأعمال الإيرانية. وهناك نموذج آخر، مرتبط بنفس المجموعة، ولكن على جزء الرأس الذى اتخذ هيئة قناديل الزيت. وأضيفت آذان وقرون مما جعل الرأس تشبه رأس حيوان. وهذا النموذج معروض في معهد الفنون في شيكاغو ^(٤١٥).

: Ağaoğlu, M. "Some Islamic Bronzes of the Middle Ages", انظر ^(٤١٤) Bulletin of the Detroit Institute of Arts, XII, (1931), p. 19; Survey, vol. XII, P1. 1294 A.

: Kelly, C. F. "Two Muhammedan Bronzes", Bulletin of the انظر ^(٤١٥) Art Institute of Chicago, XX - 8, (1926), p. 111. Survey, vol. XII, P1. 1296 B.



صورة ٦٧ إبريق

والكتابات الموجودة على الأباريق السلجوقية ذات الأبدان الكثرية، لا تحتوى على أى معلومات، وهذا ما يجعل نسبتها إلى تاريخ محدد أمر مستحيل. ولكنها

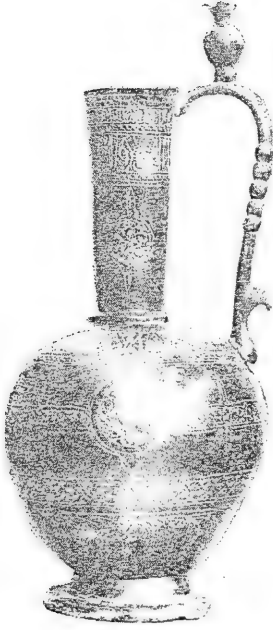
يمكن أن تساعد فى تأريخ نماذج أخرى مزخرفة بأسلوب الحفر، وتشبه تماما هذه النماذج من ناحية الشكل، وإن كانت فوقها أيضا زخارف مطبقة بتقنيات التطعيم والتكفيت ضمن مجموعة الأباريق السلجوقية. فمن المعروف أن تكنيك التطعيم والتكفيت فى العصر السلجوقى قد شاع

استخدامه منذ أواسط القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى. وأن هناك إبريقا من الأباريق الكثرية البدن، والمنقوش بتكنيك التكفيت، تحتوى كتابته على تاريخ ٥٨٦هـ / ١١٩٠م^(٤٦)، وهو بالشكل نفسه، وهذا ما يجعل التفكير فى إرجاع الأباريق السلجوقية المزخرفة برسوم محفورة إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى أمرا ممكنا. وفى اعتقادى أن النماذج التى طبقت تكنيك الحفر، يمكن إرجاعها إلى تاريخ مبكر بعض الشيء عن شبيهاتها المزخرفة والمنقوشة بتقنية التطعيم والتكفيت.

(٤٦) انظر : Arts de l'Islam, Mat. no. 129; Dimand, M. Handbook. p.

p. 44, fig. 141, fig 83; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 41 - 42
232; Idem. L'Orient Musulman, vol. II, P1. 23; Sceratto, U. op.
14; Survey, vol. XII, P1. 1309 A. صورة 62, scit., p. 53

أباريق النوع الثاني:



أما أباريق النوع الثاني التي ظهرت في إيران في العصر السلجوقي، قد سبق وأوضحنا أنها ظهرت في بادئ الأمر في العصر الإسلامي الأول. وهى نماذج ذات بدن دائري، وعنق طويل نحيل. وفوق مقابضها المزدانة بعقود خرزية، توجد نتوءات أو بروز على هيئة حب الرمان لكى يستند عليها الإصبع وهو ممسك بالمقبض (انظر صورة ٢٧، ٢٨ وحاشية ٢٧٣). زخرفت سطوح أباريق العصر السلجوقي، المرتبطة بهذه المجموعة؛ بميداليات، أو أفاريز في داخلها رسوم هندسية أو توريقات وأفرع نباتية، وخطوط كوفية وأشكال

صورة ٦٨ إبريق

حيوانية. وإذا ما استندنا على شخصية وخصائص الزخرفة، فإن هناك نماذج من الأباريق المؤرخة بالقرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري ذات المقابض الرمانية، والبدن الدائري، موجودة في متحف ألبرت وفيكتوريا (صورة ٦٨) وفي متحف

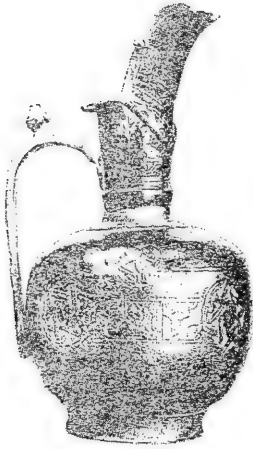
الميتروبوليتان. وطبقا لما أوضحه ديمانند، فإن هناك مناظر صيد فوق بدن الإبريق ذى المقبض الرمانى والمعروض فى متحف الميتروبوليتان وتم العثور عليه فى نيسابور^(٤١٧).

(417) انظر Dimand, M. Handbook, p. 137. إننى مدين بالشكر لإدارة متحف

ألبرت وفيكتوريا على تأمينهم لى صورة الإبريق (Crown Copyright. Victoria and Albert Museum).

أما الأباريق ذات العنق الطويل الرفيع، والبدن الدائري، وتوجد فوقه نتوءات بارزة على شكل حب الرمان فوق مقابضها تنسب إلى العصر السلجوقي، وهى تشبه الأباريق ذات المقابض الرمانية المبكرة من حيث القالب إلى حد المطابقة، مثل هذه التحف يمكن إرجاعها إلى العصر السلجوقي استنادا على خصوصيات الزخرفة فقط وأما الأباريق الرمانية المقابض والمؤرخة فى القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجرى)، فقد صنعت فى العصر الإسلامى المبكر، ومن المحتمل أن تكون هذه النماذج قد زخرفت فيما بعد، خلال العصر السلجوقي.

أباريق النوع الثالث:



أما النماذج التى تشكل المجموعة الثالثة من الأباريق البرونزية المزخرفة بتقنية الحفر، وتنسب إلى العصر السلجوقي، فهى دائرية البدن مثل أباريق المجموعة الثانية، ولكن أعناقها تمتد فى شكل اسطوانى، وصنابيرها على شكل منقار الطائر ويطول بشكل مبالغ فيه. ويمكن إدخال هذا النوع فى تصنيف خاص به. وسطوح هذه النماذج التى تنسب إلى هذه المجموعة والموجودة فى متحف

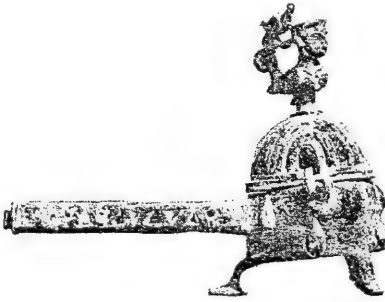
الدولة فى برلين الغربية (صورة ٦٩)، ومتحف صورة ٦٩ إبريق .. الشام، مزخرفة بأفاريز حيوانات، وكتابات كوفية، وروزنات نجمية. والإبريق الموجود فى الشام يمكن تأريخه وإرجاعه إلى القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى أما إبريق برلين فيؤرخ بالقرن الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى أى الخامس أو السادس الهجرى^(٤١٨).

(418) انظر Abu-l-Faraj Al-Ush, M. "A Bronze Ewer with a High Sput in the Metropolitan Museum of Art", Islamic Art in the

وضمن مجموعة كبير "Keir" فى لندن إبريق يمكن ربطه بالمجموعة نفسها من ناحية الشكل، ولكن بدنه الكروى قسم إلى ست عشرة قطعة محدبة ومنحدرة من أعلى البدن إلى أسفله. هذه التحفة التى تعتبر تنويعا للأبريق ذات المنقار، قد تم تأريخها بنهاية القرن الثانى عشر الميلادى أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادى^(٤١٩) السابع الهجري.

٣- المباخر:

شهدت إيران فى العصر السلجوقى أنواع مختلفة من المباخر، صنعت بتقنية الصب، وبعضها مزخرف بطراز التخریم، وبعضها بالحفر، وقسم منها بالنقش. ويوجد ضمن المباخر السلجوقية؛ نوع مقام فوق ثلاثة أقدام، بدنها على



صورة ٧٠

شكل أسطوانى، والغطاء ذو قبة. هذا النوع من المباخر، يثبت فوق الأغشية المزخرفة إما بتخریم المقبض أو ممسكة على شكل غرفين أو طائر وفى الغالب يكون بطول من ٥ - ٦ سم. وأحيانا يزخرف مقبضها المنبثق من البدن، والمكون من ثلاثة أجزاء بأشكال حيوانية، ونماذج هذه المجموعة من المباخر المؤرخة بالقرن

198 - 191 p. Metropolitan Museum of Art, (انظر حاشية ١٤ المتعلقة

بتأريخ إبريق برلين)، Erdmann, H. op. cit., صورة; Harari, R. op. cit., 21; vol. XII, P1. 1277 C; Museum für Islamische و vol. VI, p. 2483

Kunst Berlin, Kat. no. 429.

(419) انظر : Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 51, P1. 15.

الحادى عشر والثانى عشر الميلادى (٥ ، ٦ الهجري) موجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية (صورة ٧٠) وفى متحف اللوفر فى فرنسا^(٤٢٠).

كما توجد مباخر بيزنطية وقبطية أيضا، فى متحف الدولة ببرلين تشبه تماما تلك المباخر السلجوقية التى تحدثنا عنها، ولكنها تعود إلى تاريخ مبكر^(٤٢١). فقد أوضح م. آغا أوغلو؛ أن مجموعة من الأقباط الذين ثاروا ضد الإدارة المصرية سنة ٢١٤هـ / ٨٢٩م نفوا إلى موزوبوتاميا مع عائلاتهم، وأن هناك وثائق وسجلات تبين أنهم استوطنوا فى مناطق ضواحي بغداد؛ وي طرح رأيا مفاده، أنه بهذا الشكل، وفى هذا العصر، انتقلت بعض أصول تلك النماذج إلى الجزيرة، ومنها إلى إيران^(٤٢٢).

والمباخر الإيرانية فى العصر السلجوقي، سواء ما كانت أغطيتها على هيئة قباب فوق البدن، أو قائمة فوق أقدام، فإن بها بعض الفوارق بينها وبين النماذج القبطية؛ فبينما ترتفع أغطية المباخر القبطية بشكل ملحوظ نرى فى المقابل أغطية المباخر السلجوقية منخفضة وأقل ارتفاعا. وبينما نجد فى المباخر السلجوقية أقداما أيضا، على شكل سيقان حيوانات، يوجد بها عند

(420) انظر : Ağaoğlu, M. "About a Type of Islamic Incense Burner",

22 A; Kühnel E. "Islamisches Räuchergerät", op. cit.,
Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen
Kunstsammlungen, 41, (1920), p. 244, fig. 93 - 94; Museum für
Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 219.

(421) انظر : Ağaoğlu, M. op. cit., p. 29 - 30, fig. 1 - 2; Kühnel, E. op. cit., p. 243 - 245, fig. 89; Wulff, O. Altchrisliche und
Mittelalterliche Byzantinische Bildwerke, Berlin, 1909, Taf.
XLVI, no. 980.

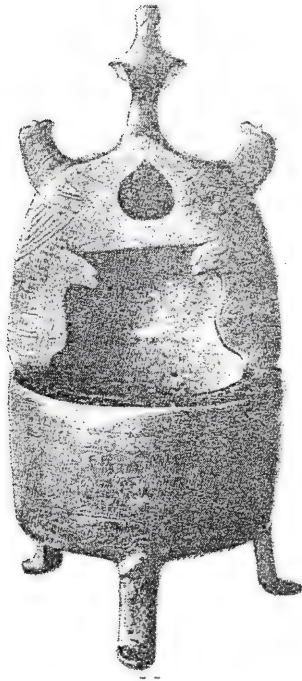
(422) 25. انظر حاشية، p. 30, Ağaoğlu, M. "About a Type of..."

المفصل صف أو صفان من الأساور، فنرى المباخر القبطية عادية ومنخفضة، وهذا ما يجعلهما مختلفين عن بعضهما. فالأقدام الحيوانية المفصلية ذات الأساور، نصادفها في التحف المعدنية البيزنطية. وهكذا، يتضح أن هذه المجموعة من المباخر السلجوقية، قد صنع بعضها تأثرا بالنماذج القبطية، ومستوحيا بعض الجوانب من النماذج البيزنطية^(٤٢٣).

والمباخر التي تكون المجموعة الثانية التي تنسب إلى سلاجقة إيران هي أيضا من التحف المقامة فوق ثلاثة قوائم حيوانية، وذات بدن أسطواني الشكل، ولكن أغلبية هذه المباخر على شكل نصف قبة مقعرة وفي الأركان العلوية من نصف القبة العلوى المخروم، يوجد بروزان صاعدان ومفتوحان على شاكلة زراعين، وفي أعلاها مقبض على شكل طائر، أو طاووس قد استقر بينهما. وهناك نماذج من المباخر أغطيتها على هيئة نصف قبة، ونراها في إيران وحدها من العالم الإسلامى كله، وهي تعتبر نوعا متطورا لمباخر المجموعة الأولى المستوحاة والمرتبطة بالنماذج القبطية والبيزنطية توجد هذه المباخر في متحف الدولة ببرلين الغربية، وضمن مجموعات ديموته Demotte وإنجدجودجيان "Indjoudjian" وكبير "Keir" وهرارى (صورة ٧١) بالقاهرة^(٤٢٤).

(423) Ibid, p. 32.

(424) انظر : Fehérvári, Gi Keir Collection, Kat. no. 94, Pl. 31 - b; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2486 vol. XII, Pl. 1299 A-B-C; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 246, abb. 98; Museum für sian Art. Exhibition of 1931, Kat. No. 15; Sceratto, U. op. cit., p. 52.



وهناك مبخرة معروضة أيضا في متحف الفنون الجميلة في بوسطن مصنفة ضمن النوع الثانى من ناحية الشكل ولكنها مزخرفة بتقنية التكفيت^(٤٢٥). ولو دققنا النظر فى هذه التحفة المعدنية، لأمكن تأريخ وإرجاع المباخر التى على نفس الشاكلة، والمزخرفة برسوم وأشكال هندسية منقوشة، إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجرى) أو إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى^(٥٤*).

أما النوع الثالث من المباخر الإيرانية السلجوقية، فهى تحف على هيئة صوان دائرية، ذات حافات مسطحة، قد استقرت فوق أقدام ليهياكل حيوانية كالدب أو الأسد أو الفيل.

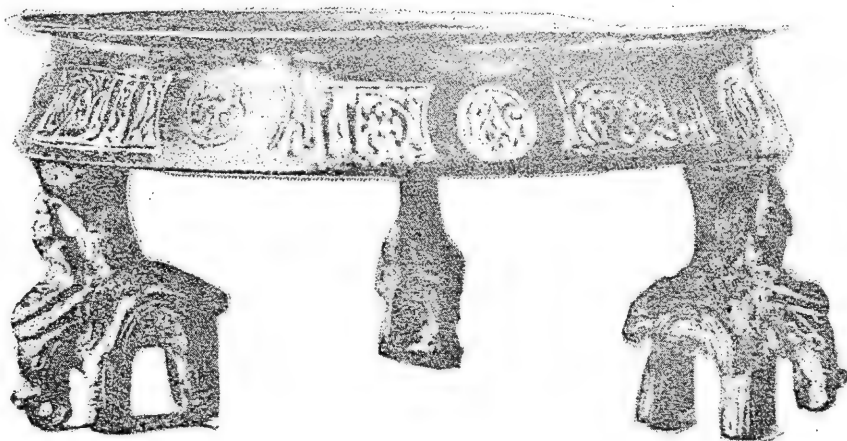
ومن هذه المباخر نموذج الصينية^(٤٢٦). الموجودة ضمن مجموعة ستوكلت "Stoclet" وهى مزخرفة بالروزينات والميداليات التى شغلتها الرسوم النباتية والخطوط الكتابية (صورة ٧٢).

وهناك نموذج آخر من المباخر - الصينية أو الصوانى - تنتمى إلى نفس المجموعة، ولكنها مزخرفة بأسلوب التطعيم وموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. هذه التحف المزخرفة بشخوص الموسيقيين الذين يعزفون على ربابات مختلفة، أمام الحاكم الممسك بالقدر فى يده، يمكن - استنادا إلى استخدامها تكتيك التطعيم فى الزخرفة - إرجاعها ونسبتها إلى خراسان وإلى

(425) Ağaoğlu, M. "An Iranian Incense Burner", Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston, 48, (1950), p. 8 - 10.

(426) Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2486 و vol. XII, P1. 1287 B; Kühnel, E. "Islamisches Räuchergerât", op. cit., p. 245.

النصف الثاني من القرن الثاني عشر/ "السادس الهجري". ويمكن الإشارة كذلك، إلى أن النماذج المنقوشة بأسلوب الحفر من نفس مجموعة المباخر - الصينية أو لنقل الصوانى - والموجودة فى برلين، تعود إلى خراسان وإلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادى (السادس الهجري).



صورة ٧٢ مبخرة على هيئة صينية

وفى وسط الصينية المبخرة الأخرى، والمزخرفة بتكنيك الحفر، والمعروضة فى متحف "Angewandte kunst"^(٤٢٧) فى فيينا بالنمسا، ترى ميدالية كبيرة، داخلها رسم للحاكم وقد جلس متربعا ورسوم لثلاثة أسود، ومن حول الحاكم الممسك فى يده قدح الشراب، تراصت ثنتا عشرة ميدالية صغيرة تحتوى فى داخلها على رموز البروج (صورة ٧٣)^(٤٢٨). وتبين بوضوح أشكال كل من الحمل، والثور، والحوث، والأسد، والسرطان،

(427) Eedmann, H. op. cit., صورة 23 B; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 168, 128; Idem. "Islamisches Räuchergerât", op. cit., Kat. no. 242.

(428) أدين بالشكر لإدارة المتحف التى أمدتني بصورة هذا العمل.

والعقرب من بين حيوانات البروج، وحواف فوهة المبخرة وقد طوقت بإفريز سلجوقى متطابق مكون من حيوانات تطارد بعضها بعضا.

كما توجد صينية مبخرة تشبه نموذج فيينا من ناحية الديكور والزينة فى متحف الميتروبوليتان بأمريكا. هذه المبخرة التى استقرت فوق أقدام على شكل أسد تحتوى فى وسطها على ميدالية رئيسة، تشمل تكوينة زخرفية ملوكية عبارة عن الحاكم وقد أمسك فى يده قدحه جالسا على عرشه ومن حوله شخصان من خدمه. وحول أطراف الميدالية الرئيسة نرى ثنتا عشرة ميدالية صغيرة مصفوفة، وقد احتوت فى داخلها على رموز وشارات البروج، وقد طوق الحافة الخارجية للصينية إفريز من الكتابة الكوفية التى تنتهى هامات الحروف فيها برؤوس آدمية^(٤٢٩).



صورة ٧٣ مبخرة ..

إن أقدم نموذج من التحف المعدنية المزخرفة بالرموز الفلكية، والتى نقش عليها تاريخ، هى مرآة برونزية ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة

(429) Dimand, M. "Recent Accessions in the Near Eastern Collection", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXII - 3, (1927), p. 83.

مؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م^(٤٣٠). وأول كتابات ذات رعوس بشرية ظهرت لأول مرة فوق إناء بوبرنسكى سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، "انظر حاشية رقم ٣٥١ (وص) وهكذا فإن الصينية - المبخرة الموجودة فى متحف الميتروبوليتان والتي استخدمت الكتابة ذات الرؤوس الآدمية، والرموز الفلكية فى زخرفتها، والصينية المبخرة الموجودة فى فينا، والمزخرفة بالرموز الفلكية كليهما؛ مثل النموذج المزخرف بأسلوب التطعيم، الموجود فى متحف برلين الغربية. يتضح أنها صنعت جميعا فى تاريخ يعود لما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى. "(وهناك صينية مبخرة، ترتبط بنفس المجموعة من ناحية "الشكل" موجودة فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول وهى مزخرفة بأسلوب الحفر، وسوف نعرض لها ضمن الفصل الذى سيعرف بالنماذج الموجودة فى المتاحف التركية)"

النوع الرابع من المباخر التى تعود إلى سلاجقة إيران، هى نماذج على شكل هياكل طير أو أسد، ومزخرفة بأسلوب الحفر، أحيانا بتكنيك التخریم. والتحف التى على شكل أسد من مباخر هذه المجموعة، صنعت أبدانها على هيئة قفص صدري، لكى تسمح لأدخنة البخور، بالخروج، فى سهولة ويسر، يوجد منها فى متحف اللوفر^(٤٣١). ومتحف طهران^(٤٣٢). ومتحف كيليف لاند^(٤٣٣). نموذج واحدا أما متحف الميتروبوليتان^(٤٣٤). فيضم

(430) انظر : Survey, vol. XII, P1. 1301 A.

(431) Arts de l'Islam, Kat. no. 127; Survey, vol. XII, P1. 1294.

(432) Bussagli, M. Mostra, d'Arte Iranica, Roma, 1956 Sergisi Kataloğu, Milano, 1956, Kat. no. 411.

(433) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 46; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 166, صورة 127; Shephard, D. "A Lion Incense Burner of the

قطعتين ^(٤٣٥)، أما المجموعات الخاصة؛ فيضم معرض الفنون لنلسون كنساس ^(٤٣٦). ومجموعة داويد في كوبنهاجن ^(٤٣٧). نموذجاً واحداً، أما مجموعة محبوبيان في نيويورك ^(٤٣٨). فتضم قطعتين من هذه المباخر. ومبخرة من المبرنتين الموجودتين في متحف الميتروبوليتان، كانت في السابق نموذجاً خاصاً بمجموعة ديموته Demotte (انظر هامش ٤٣٤). وقد استخدمت فيها زخرفة التخريم في القفا والعنق والذراع والركبة فقط، وجاءت كلها على شكل القفص الصدري (صورة ٧٤)، أما جزء الرأس من هذا الأسد الذي تنقص منه الساق اليسرى الأمامية، فإن هذا الجزء متطابق تماماً، أما عيناه وأذناه وأنفه فقد مثلت وشبهت بالمرأوح النخيلية؛ وأظهرت شواربه بخطوط متوازية. وفي قسم الصدر من هيكل الأسد، توجد فتحة على شكل

Seljuk Period", Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 44, (1957), p. 115 - 118.

(434) Dimand, M. Handbook, p. 138, fig. 80; Idem. "A Persian Incense Burner of the 12 th Century", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 32 - 6, (1937), p. 152 - 154; Survey, vol. XII, Pl. 1298 A.

(435) Dimand, M. "A Dated Saljuk Bronze Incense Burner in Shape of an Animal", Proceedings of 22 nd Congress of Orientalists, 1957, p. 641 - 643; Idem. "A Saljuk Incense Burner", Bull. of the Metropolitan Mus. of Art, X - 5, be, E. J. The World of Islam, p. 43. صورة 76.

(436) Sceratto, U. op. cit., p. 75, صورة 29.

(437) Davids Samling, Kat. p. 68.

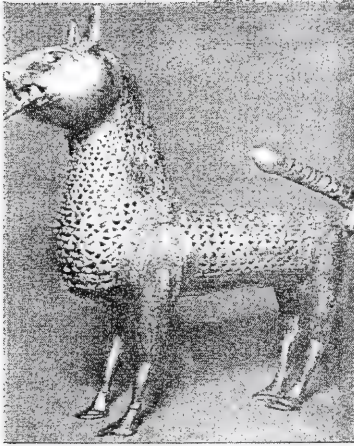
(438) Treasures of Persian Art after Islam. The Mahboubian Collection. Austin. University of Texas Museum. 1970 Sergisi Kataloğu, Now York, 1970 Kat. no. 562 و 564.

مربع عمودى لوضع البخور منها إلى الداخل.



صورة ٧٤ مبخرة ..

أما الأسد الموجود فى معرض فنون نيلسون كانسان (انظر حاشية ٤٣٦) فباستثناء الرأس والأفخاذ، فقد جاء كله مخرما على هيئة القفص الصدرى (صورة ٧٥). ورأسه كرأس القط، وأقدامه كأقدام البقرة؛ وتظهر أسنانه من فمه المفتوح، ويتدلى لسانه إلى الخارج.



وهناك تقارب كبير بين أسود متاحف اللوفر، وطهران، وكليف لاند والأسد الثانى الموجود فى الميتروبوليتان من ناحية البدن؛ حيث جاء القسم الأعظم منها على هيئة قفص صدرى بطريقة التخريم، وجاءت من ناحية الرأس متقاربة إلى حد كبير مع أسد متحف كنساس.

والنموذج الثانى من المباخر الأسدية، والموجود فى متحف الميتروبوليتان هو

أكبر هذا النوع، فطول جسده ٨٥سم (صورة ٧٦) (انظر حاشية ٤٣٥). وهذه التحفة تحمل أهمية بالغة؛ وذلك بسبب المعلومات المختلفة المتعلقة بها، فى الكتابة الكوفية التى احتلت مكان الصدارة على عنق الأسد وصدره وسيقانه، وبسبب الحصول عليه فى إحدى خرابات مدينة قارض Kariz.

القديمة وهى من أعمال خراسان فمن الكتابة يتضح أن هذه التحفة



لأثرية الرائعة قد صنعت من أجل "الأمير سيف الدنيا والدين محمد المواردي" وأن صانع هذه المبخرة هو الأسطى "جعفر بن محمد بن على"، وأنها صنعت سنة ١١٨١م (=٥٧٧هـ). وفوق الرصائع الدائرية التى تزخرف جزء الصدر نقرأ كلمات "صلح" أى السلام و"بركت" أى البركة و"سعادت" أى السعادة.

صورة ٧٦ مبخرة ..

وقد تم صنع الرأس، والجسد، والذنب والسيقان كقطع مستقلة بتقنية الصب، ثم ربطت القطع ببعضها ووحدت باللحم، ثم زحرفت هذه المبخرة بعد ذلك بطرز الحفر والتخريم.

وبواسطة هذا النموذج الذى تم العثور عليه فى إحدى خرابات خراسان ومسجل فى كتابته تاريخ ١١٨١م (٥٧٧هـ) والمزخرف بأسلوب التخريم، أمكن إرجاع المباخر الأسدية المزخرفة بهذا الطراز إلى خراسان، وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري).

وهناك نموذج آخر من هذه المباخر التى على شكل أسد، ويعتقد أنها تعود إلى خراسان وترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجري؛ ففى متحف الهرميتاج، توجد مبخرة - أسدية، تشبه جدا المباخر - الأسدية التى عرفنا بها آنفا، ولكنها طبقت فى زخرفتها

أسلوب التطعيم جنباً إلى جنب مع أسلوب التخریم^(٤٣٩). ونعرف من الكتابة الموجودة فوق هذه المبخرة أن صانعها هو الأسطى "على بن محمد الصالحي" ولما كانت مزخرفة بطراز التكفيت، يتضح أنها صنعت في تاريخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن الثاني عشر الميلادي (السادس الهجري) وأنها تعود إلى خراسان.



صورة ٧٧

مباخر الطير:

وكما سبقت الإشارة، فهناك أيضاً مباخر على شاكلة الطير ومزخرفة بتقنية التخریم، وتعود إلى سلاجقة إيران. والنماذج التي على شاكلة الطير موجودة ضمن مجموعات هراري بالقاهرة (صورة ٧٧)^(٤٤٠). وديموته

Demotte^(٤٤١)،

(439) Dimand, M. Handbook, p. 138; İdem. "A Saljuk Incense Burner", op. cit., p. 152; Survey, vol. XII, Pl. 1304 A - B.

(440) Survey, vol. XII, Pl. 1298 B.

(441) Persian Art. Londra 1931 İran Sanatı Sergisi Katoloğu, Kat. p. 7 a - b.

ومحبوبيان في نيويورك^(٤٤٢)، وكبير في لندن^(٤٤٣) ومتحفى الميتروبوليتان^(٤٤٤)،
وسانت لويس^(٤٤٥).

والنماذج الموجودة في مجموعة هرارى بالقاهرة (صورة ٧٧) ومتحفى
الميتروبوليتان وسانت لويس من مبخّر الطير، وإحدى مبخّر الطير
الموجودة ضمن مجموعة كبير تظهر

تشابها كبيرا بين بعضها بعضا؛ ففوق أجنحة هذه الطيور، تحتل
الروزتات السباعية الأقراص مكانها، وهى رسم خاص ومميز لمنطقة
خراسان وحدها. هذا الاسم المميز والذي يتضح من كتاباته أنه يعود إلى
خراسان، وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر (السادس الهجري)
أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادى (السابع الهجري)، ولما كان يرى
كثيرا فوق التحف المزخرفة بطراز التكفيت؛ فلقد اتخذ كعلامة مميزة للتحف
الخراسانية فى العصر السلجوقي^(٤٤٦). وأغلب الظن أن المبخّر الطيرية المزخرفة
بتقنية التخريم شأنها شأن المبخّر الأسدية؛ فهى تعود إلى منطقة خراسان
وترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري).

ويحتوى متحف اللوفر على مبخرة على هيئة طير، تحتل منطقة الصدر
على ميدالية كبيرة مزخرفة بأسلوب التخريم، هذه التحفة صنفها المراجع

(442) Treasures of Persian Art after Islam. The Mahboubian
Collection, Kat. no. 550.

(443) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 109 - 111, Pl. 37 a - c.

(444) Dimand, M. "A Saljuk Incense Burner", op. cit., p. 150.

(445) Grabar, O. Persian Art, Kat. No. 47; The st. Louis Art Museum.
Handbook of the Collections, St. Louis, 1975, p. 327.

(446) Sceratto, U. op. cit., p. 37.



صورة ٧٨

المتخصصة^(٤٤٧) على أنها تحفة فاطمية ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى (الخامس الهجري). وفى اعتقادى أنها مبخرة سلجوقية وتعود إلى منطقة خراسان أيضا. فالميدالية المزخرفة بأسلوب التخريم الموجودة على صدر الطائر، تجعل هذه التحفة مختلفة عن الحيوانات الفاطمية المصمطة دائما، ولما كانت مطبقة لتكنيك أى تقنية التخريم، فى زخرفتها، فهذا يجعلها مرتبطة بالمباخر السلجوقية الإيرانية التى على هيئة الحيوانات.

وتوجد تحفة أخرى من هذا الصنف، وهى عبارة عن مبخرة، أو موقد مزخرف بأسلوب التخريم وهو مكون من شكل طائر وثلاثة أسود (صورة ٧٨) هذه التحفة موجودة ضمن مجموعة رابينو Rabenou بأمرىكا. هذا النموذج الذى يظنه البعض مبخرة، والبعض الآخر موقدا، يرجع إلى خراسان، وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري) أيضا^(٤٤٨).

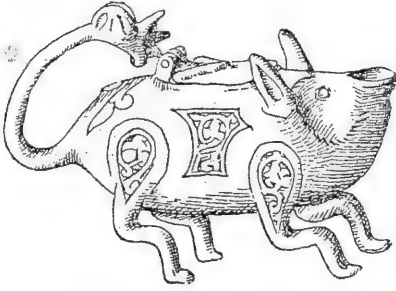
(447) انظر Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 383, fig. 190; Idem. Les Art

Musulman, p. 32.

(448) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 24.

٤- التحف السلجوقية الإيرانية الأخرى التى على هيئة الحيوان:

ليست كل التحف المعدنية الإيرانية السلجوقية التى على شاكلة الحيوان كلها مباحرة فهناك تحف أخرى لم تطبق تقنية التخريم، وجاءت على شكل



شكل ٣٩ قنديل زيتي

الهياكل الحيوانية، وتنسب إلى إيران في هذا العصر أيضا. ومن هذه التحف تحفتان على هيئة حيوانين برونزيين يرجع تاريخهما إلى نهاية القرن الثانى عشر (السادس الهجري) أو بدايات الثالث عشر الميلادى (السابع الهجري)

وهما موجودان (شكل ٣٩) ضمن مجموعتي كبير^(٤٤٩) وأكرمان Ackerman^(٤٥٠) (وتستخدمان كقناديل زيتية) ودربانية ذات سنام^(٤٥١)(55*). مؤرخة بسنة ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م وهى موجودة فى أكاديمية العلوم فى كيبف، وقد صنعت كأكوامانيل.

مماسك الأحجار:

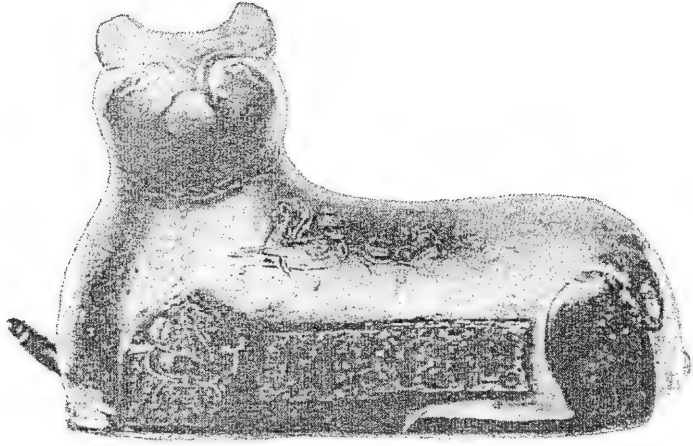
كما توجد مماسك أحجار الخفان^(56*) مصنوعة على هيئة هياكل أسدية ترجع إلى العصر السلجوقي. ومن هذه النماذج توجد قطعة ضمن مجموعة

(449) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 108, Pl. 36 b.

(450) Harari, R. op. cit., Vol. VI, p. 2487, fig. 820.

(451) انظر حاشية ٣٦١ عن هذا الأكوامانيل المزخرف بتقنية الترسيع، وسوف تتم دراسة ذلك فى القسم الذى سندرس فيه النماذج المزخرفة بالترصيع.

هرارى بالقاهرة (صورة ٧٩)^(٤٥٢) وعليها نقوش محفورة فوقها، أما القطعة الأخرى فموجودة فى متحف اللوفر^(٤٥٣)، وزخرفت بالتكفيت. ويمكن تأريخ هذه المماسك التى على هيئة أسد بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجرى أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادى (السابع الهجرى)).



صورة ٧٩ ممسك حجر الخفان

وهناك نموذج آخر مكون من هياكل أسدية موجود فى متحف سانت لويس^(٤٥٤) ولم تستخدم تقنية التخريم فى زخرفته ومن ذلك يتضح أنه لم يكن يستعمل كمبخرة، بل من المحتمل أن هذه التحفة؛ إما أنها كانت تستخدم كشمعدان أو قوائم يمكن وضع صينية فوقها.

(452) Survey, vol. XII, Pl. 1306 B و C.

(453) Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 31.

(454) Grabar, O. Persian Art, no. 52; The St. Louis Art Museum Handbook of the Collections, p. 328.

ومن بين التحف السلجوقية الإيرانية التي على هيئة هياكل حيوانية ولم تطبق تقنية التخريم في الزخرفة، وتخرج خارج نطاق تلك النماذج التي من الممكن استنتاج أنها كانت تستخدم كقناديل أو شمعدانات أو أكوامانيل أو مماسك لأحجار الخفان، فتوجد تحف على هيئة تماثيل حيوانية ولكن لم يتضح بعد الوظائف التي كانت تستخدم فيها بشكل قاطع. ومن بين الأحجام المختلفة، هناك تحف فنية رائعة في حجم صغير ما بين ٦ أو ٧ سنتيمترات. مثال ذلك تمقبض مبخرة (انظر صورة ٧٠) أو حلية على قمة الغطاء (انظر صورة ٧١) أو قوائم صينية (انظر صورة ٧٢) ويتضح أنها قد صنعت لهذه الأغراض. أما تلك التي تصل أحجامها إلى ما بين ١٠ و ٢٠ سم فمن الصعب تخمين أو تحديد الوظائف التي كانت تناسب هذه الهياكل والتماثيل.

ومن بين هذه الأحجام التي تتراوح ما بين عشرة وعشرين سنتيمترا، هياكل حيوانية، في أفواها فتحات؛ مما يعطى احتمالا بأنها كانت تستخدم كحليات وزخرفة للأسبلة والششم، أما تلك التي كانت تثبت على طرف ذراع طويلة ونحيلة^(٤٥٥)، أو التماثيل الحيوانية التي تحتوى على ثقب يمكن أن تدخل منه قوائم خشبية طويلة، فمن المحتمل أن تكون حليات لأعمدة الخيام أو الرايات والأعلام^(٤٥٦).

فضمن محتويات مجموعة بوزى pozzi في جنيف تمثال لطائر طوله ٤,٥ سم^(٤٥٧)، وضمن مجموعة داويد^(٤٥٨) في كوبنهاجن، وهناك نموذج

(455) انظر Survey, vol. XII, P1. 1278 A.

(456) انظر Diyaebekirli, N. "Vestiges de Croyances Altaïques dans l'art Seldjoukide", Turcica, Revue d'études Turque, (1971), Tome III. p. 59-70.

(457) Survey, vol. XII, P1. 1276 B.

(458) Dovids Samling, Kat. p. 66.



صورة ٨٠

معروض في متحف الفنون في كليفلاند (صورة ٨٠)^(٤٥٩)؛ هذه التحفة قريبة الشبه جدا بالمباخر الطيرية الخراسانية، وحيث إن البدن كان غير مخرم، يتضح أنها لم تكن تستخدم كمبخرة. وهذا الطائر طوله ١٧سم، وهناك طاووس ضمن مجموعة هييرامانجك Heeramanek في نيويورك طوله ٢٠سم^(٤٦٠)، وهو ضمن عدة قطع برونزية أخرى هيكلية وسلجوقية ولكن ماهية

استخدامها لم تتضح بعد. كما توجد تماثيل برونزية في مخازن متحف الدولة ببرلين على هيئة طائر، وغزال، وأسد ارتفاعاتها ما بين ١٢، ١٨سم وفي أسفلها أو على جوانبها ثقب في كل منها^(*) وهناك تحف لأشياء أخرى من بينها تماثيل لحيوانات تلعب، أطوال بعضها ما بين ١٥ - ٢٠سم (انظر صورة ٧٨) وربما تكون قطعاً من مباخر، أو شمعدانات، (انظر حاشية ٤٥٤) أو مواقد. وهناك بعض التماثيل الحيوانية البرونزية الصغيرة التي لا تستطيع الوقوف على قوائمها الذاتية، بدون دعائم أخرى؛ نماذجها في مجموعة بوزي ومتحف كليفلاند (انظر صورة ٨٠). فهذه الطيور قد صنعت مباشرة بهدف الزينة لكي توضع فوق الأرفف أو داخل النيش كقطعة فنية داخل قصور العظماء والنجباء. ويمكن اعتبارها تحف للعرض فقط.

(459) Grabar, O, Persian Art, Kat. no. 57.

(460) Ibid, Kat. no. 56.

(*) هذه التحف لم يتضمنها كتلوج متحف برلين بعد، ولكن المؤلف يقدم الشكر للأستاذ الدكتور ش. ياتكين على إخباره بوجودها في المخازن. "المؤلف"

غرفين ببسا:

يوجد تمثال من البرونز على هيئة حيوان يعود للعصر السلجوقي، ولم يتضح بعد الهدف الذي صنع من أجله، أو ما هو العمل أو الوظيفة التي كان يستخدم فيها، وكان يعتقد إلى عهد قريب أنه تحفة مصرية فاطمية، أو إسبانية إسلامية، ذلك هو تمثال الغرفين الكبير الموجود في "ببساكامبوسانتو" "Pisa Campo Santo" (صورة ٨١) ويطلق عليه "غرفين ببسا". وفوق التمثال التذكاري الذي يبلغ طوله ١٠٢ سم كتابة دعائية، وأمنيات طيبة، ولكنها تخلو من معلومة قد تلقى الضوء على أصل التحفة النادرة. ومنذ سنة ١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩م نشرت عدة مقالات مختلفة، ومتنوعة عن غرفين ببسا هذا، وكلها تنسب هذه التحفة الرائعة إلى مصر الفاطمية أو إلى صقلية أو إلى إسبانيا في العصر الإسلامي^(٤٦١).

⁽⁴⁶¹⁾ قائمة النشريات المتعلقة بغرفين ببسا مقدمة وفقا لتاريخ نشرها؛ Marcel, J. J. "Notice sur un monument Arabe Conservé á Pis", Journal Asiatic, 3 é serie VII, (1839), p. 81 - 88; Lanci, M. Trattato della simboliche Rappresentanze Arabiche e della varia generazione de musulmani caratteri sopra differenti materie operati, paris, 1845-46, vol. II, p. 55-56; Rohault de Fleury, G. Les Monuments de Pise au Moyen Age, Paris, 1866, p. 122 - 124; Braun, E. W. "Das Kunst Gewerbe in Kultur Gebiete des Islam", Illustrierte Geschichte des Kunst Gewerbes, II, Berlin, (1909), p. 650 - 661; Diez, E. Die Kunst des Islam, Berlin, 1925, P1. XXXIII; Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 374 - 375, fig. 182; Monneret de Villard, U. "Le Chapiteau Arabe de la Cathédrale de Pise", Comptes Rendus de L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 1946, p. 22 - 23; Barrett, D. op. cit., p. 14; Dimand, M. Handbook, p. 148; Rice, D. T. Islamic Art, p. 94 - 95; Grube, E. G. The World of Islam, 33; Sourdel - صورة. 39; Sceratto, U. op. cit., p. 78 - 79, اسلام, Spuler, op. cit., صورة. 194.



صورة ٨١

والسبب الرئيس لنسبة غرفين ببسا إلى المناطق الغربية من العالم الإسلامى هو أن هذا التمثال التحفة، موجود فى إحدى مدن منطقة غرب البحر الأبيض المتوسط. ويطرح ج. ج. مارسيل إمكانية أن يكون هذا التمثال قد وصل إلى الببسيين فى القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري) عندما اتجهوا إلى فتح جزر البليبر.

وهناك سبب آخر يرجع نسب هذا

التمثال، إلى مصر الفاطمية، أو إسبانيا

الإسلامية، وقد تواتر هذا السبب لسنوات طويلة؛ هو كون هذا التمثال، تمثالا مصمما مزخرفا ومنقوشا بأسلوب الحفر. وفوق غرفين ببسا هذا المصنوع بتقنية الصب، رسوم هندسية، وأشكال نباتية، وهو مزخرف بأفاريز مشحونة بالخطوط الكوفية والهيكل الحيوانية.

ولما كانت الأشكال الحيوانية المعدنية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر والثانى عشر الميلادى/ الخامس والسادس الهجرى والمزخرفة بتقنية التخریم بشكل عام، تعود إلى إيران، فى حين أن تلك التى زخرفت بالحفر تعود إلى مصر أو إلى إسبانيا. والحقيقة أن المباخر التى على شاكلة حيوانات والتى تمت زخرفتها بأسلوب التخریم، كلها قطع تعود إلى سلاجقة إيران، أما تلك الهياكل المزخرفة برسومات محفورة، فليست كلها نماذج مصرية أو إسبانية. ولهذا السبب، فعندما لا تكون هناك كتابة فوق التحفة، تعطى معلومة ما متعلقة بأصلها، وتكون هذه التحفة من نتاج القرن الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى/ الخامس أو السادس الهجرى، فإن إبداء رأى قاطع

بنسبة هذه التحفة التى على شاكلة حيوان، والمزخرفة بإسلوب الحفر، إلى مصر الفاطمية، أو إلى إيران السلجوقية، أو إلى إسبانية الإسلامية، يكون أمرا فى غاية الصعوبة. ذلك أن هذه النماذج التى تظهر توازنا، وتوازيا من ناحية التقنية، وأسلوب الزخرفة، وأنواع القوالب، يمكن فقط تصنيفها، وتحديد هويتها بالاعتماد على التحاليل التيبولوجية، وفحصها فحصا دقيقا وبشكل مفصل يعتمد على الفوارق الدقيقة.

فى سنة ١٣٨٨هـ = ١٩٦٨م نشر مليكيان چيروانى مقالا^(٤٦٢) عن غرفين ببسا؛ تناول فيه، موضوع التحفة، وشكلها، وتقنيّتها، مونيفات زخرفتها، تكويناتها، وكتاباتا.. تناول كل ذلك بالفحص والتدقيق نقطة نقطة. وخرج بنتيجة قاطعة، ومؤكدة وهى أن غرفين ببسا أثر خراسانى من نتاج خراسان فى القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى.

لقد لفت مليكيان چيروانى النظر إلى استخدام تيمة الغرفين فى الفنون الإيرانية منذ العصور القديمة، وبدون أى انقطاع، وأشار إلى النماذج المتعددة والمزخرفة بهذا الشكل الأسطوري، والتى ترجع إلى العهد الأخاميني، والپارثى، والساساني، والإسلامى المبكر وحتى العصر السلجوقي. وأوضح چيروانى، أن شكل الغرفين قد استخدم لأول مرة فى الفنون المعدنية الإسلامية على طبق فضى يعود إلى إيران فى القرن الثامن الميلادى، الثانى الهجرى، ثم على صينية تعود إلى إيران أيضا فى العصر السلجوقي. (انظر صورة ٦٤)^(٤٦٣).

وأوضح أن التقسيم الواضح فى زخرفة غرفين ببسا، وتقسيمه إلى أجزاء

(462) Melikian - Chirvani, A. S. "Le Griffon Iranien de Pise", Kunst des Orients, V-2, Wiesbaden, (1968), p. 68 - 86.

(463) Ibid., p. 72, : انظر dipnot 31 ve 33.

مثل الصدر، والظهر والأفخاذ وإحاطة الجسد بأطر ديكورية، وملئ هذه الأجزاء، والأطر برسومات وموتيفات تختلف داخليا فيما بينها عن بعضها بعضا، هو نظام زخرفي إيراني، نصادفه على التحف الإيرانية، وخاصة على النماذج المصنوعة في خراسان^(٤٦٤). (انظر شكل ١٨).

وكذلك فإن الموتيفات الأخرى المزدان بها سطح غرفين بيضا - كالرسوم الهندسية، والمراوح النخيلية الممتدة، وقد برزت أقصى هاماتها، والخرطوشات الموجودة على الأفخاذ، والتي استقر بداخلها شكل عقاب؛ وصور الرأس والبدن من الجانب "بروفيل" والأجنحة التي صورت من الجبهة، ورسم الأسد ينتهي طرف ذيله بالمراوح النخيلية - كلها تؤيد الاقتناع، بأن هذه التحفة نموذج يعود إلى شرق إيران.

وقد أوضح مليكيان جيرواني، الذي درس أشكال الحروف المستخدمة في كتابات غرفين بيضا المكتوبة بالخط الكوفي ذي الزوايا، والنسب التي بينها، والمرتبطة ببعضها، أن الخطوط التي فوق هذا التمثال تحمل سمات وشخصية خاصة بخراسان^(٤٦٥). وإذا كان بعض الباحثين يطرحون فكرة أن غرفين بيضا هو تمثال إسباني، استنادا إلى أن الكتابات التي عليه هي كتابات كوفية ترجع إلى إسبانيا، وقد عثر على مثيل لهذه الخطوط فوق قنديل زيتي برونزي موجود في مونتيڤريو "Mentefrio"^(٤٦٦). ومع أن جيرواني يقبل ذلك التشابه، والتقارب الكبير بين الخطوط الموجودة على هذين العملين، فهو يطرح إمكانية أن يكون النقاش الذي قام بنقش كتابة القنديل الزيتي قد نسخ

(464) Ibid., p. 73.

(465) Ibid., p. 79 - 83.

(466) Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 326, fig. 389.

الكتابة الموجودة فوق التحفة التي تعود إلى إيران^(٤٦٧). كما أن من بين الاحتمالات المطروحة أن غرفين ببسا قد صنعه صانع أو فنان خراساني هاجر إلى المغرب.

هذا التمثال الذى بين مليكيان چيروانى اقتناعه بأنه صنع فى ورش وآتوليهات خراسان، يؤرخ فى النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى (الخامس الهجرى) استنادا إلى سمة الخطوط بصفة خاصة، ولكن هذا التاريخ، أحيانا ما يصنف غرفين ببسا على أنه "تحفة سامانية"^(٤٦٨).

ونحن أيضا ننحاز إلى وجهة النظر التى ترجع غرفين ببسا إلى شمال شرق إيران، وأنه نموذج ينسب إلى القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى، ولكن لا نستطيع أن نقبل كونه قد صنع فى العصر الساماني، فإذا كان غرفين ببسا نموذجا يرجع إلى النصف الأول من القرن الحادى عشر كما أرخه چيروانى، ولما كان الغزنويون قد سيطروا على خراسان فيما بعد سنة ٣٩٠هـ / ٩٩٩م، فإن تصنيف هذا التمثال على أنه أثر غزنوى أقرب إلى الصواب. ولكن لو وضعنا فى الاعتبار أن الجزء الأعظم من التحف المعدنية التى على شاكلة الهياكل الحيوانية، والتى تبين السمات والخواص المميزة للشخصية الفنية الخراسانية، صنعت فى العصر السلجوقي، لأمكن كذلك التفكير فى إمكانية أن يكون تمثال غرفين ببسا تحفة فنية سلجوقية تعود إلى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

إن عدم وجود أى معلومات تتعلق بهذه التحفة فيما بين الكتابة التى تحمل أمنيات طيبة والموجودة فوق غرفين ببسا، وعدم وضوح الهدف الذى

(467) Melikian - Chirvani, A. S. op. cit., p. 85.

(468) Ibid., p. 86.

من أجله صنع هذا التمثال الرائع، أو فى أى مكان سيستخدم، بل كل ما هنالك أن هذا التمثال الموجود، والمزخرف بأشكال هى رمز للسلطة مثل الأسد والنسر فقط، يجعل التفكير والتخمين بأنه تحفة متعلقة بالقصر أمرا وارد الاحتمال. إن غرفين بيضا الذى يبلغ طوله ١٠٢ سم ، لا يمكن أن يكون قائما، مثل قائم العرش فى العصر الإسلامى المبكر، أو العصر الساساني. إن تمثال الغرفين الذى يعتبر مخلوقا فيه مزج بين الأسد والعقاب، والذى يمثل النور الأبدى، ويرمز إلى قوة وقدرة السلطة من الممكن أن نفكر فى أنه قد طلب تصنيعه خصيصا للعرض فى قاعة العرش كحام للعرش ورمز للسلطان الحاكم.

٥ - المرايا:

بين أيدينا اليوم عدد كبير جدا من المرايا، التى صنعت بتقنية الصب، وتعود إلى العصر السلجوقي. وقد توزعت على المجموعات المختلفة فى الدول المتعددة. وبعض هذه المرايا التى تتراوح أحجامها ما بين ستة سنتيمترات وثلاثة وعشرين سنتيمترا قد طليت صفائحها بالجلء وزخرفت الوجوه الأخرى؛ بالرسوم، والنقوش البارزة التى تمت بأسلوب الصب. ويحتمل أن يكون قسم كبير من المرايا السلجوقية، المؤرخة فى القرن ١٢، ١٣ الميلاديين/ ٦، ٧ الهجريين إيرانى الأصل^(٤٦٩). ولكن وجود مرايا كثيرة متشابهة إلى حد كبير، وتعود إلى تركستان الغربية، والجزيرة، والأناضول يجعل كل منطقة تنسب هذه المرايا إلى ورشها^(٤٧٠).

(469) Dimand, M. Handbook, p. 136.

(470) انظر : Ağaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. XII-2, (1931), p. 17.

تنقسم المرايا السلجوقية الدائرية، ذات المقابض أو الحلقات، إلى مجموعتين رئيسيتين. ويعتقد د. س. ريكة D. S. Rice، أن المرايا ذات الحلقات، والمزخرفة بأشكال الرموز الفلكية (صورة ٨٢)، أو الهياكل الحيوانية، الأسطورية، (صورة ٨٣)، قد طلبت كأشياء طلمسية يعتقدون أنها تجلب الحظ السعيد لأصحابها، أما تلك التي لها مقابض، فإنها قد صنعت للاستخدام في أعمال التجميل، والحياة اليومية^(٤٧١).

المجموعة الأولى من المرايا السلجوقية استندت على النماذج الصينية الأصلية على سطوحها الخلفية نقوش بارزة، وفي الوسط دبوس وتمسك المرأة من حلقة منبثقة من هذا الدبوس (توجد مرايا صينية ترجع إلى القرن الثامن أو التاسع الميلادي/ الثاني أو الثالث الهجري وتنسب إلى سلالة أسرة طانج من الطراز نفسه^(٤٧٢)).

⁽⁴⁷¹⁾ انظر عن أنواع المرايا في العصر السلجوقي واستخداماتها وأهدافها:

Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", First International Congress of Turkish Art, Ankara, (1959), p. 288 - 290.

⁽⁴⁷²⁾ انظر T. : The Genius of China, p. 144 - 145, no. 301 - 303; Rice, T.

T. Ancient Arts of Central Asia, p. 137, fig. 122.



صورة ٨٢ مرآة فلكية

ومن المرايا السلجوقية ذات طراز الحلقات، نموذج مؤرخ بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م وهي مزخرفة برموز الكواكب السيارة السبع، (صورة ٨٢) يتضح من كتاباتها بشكل قاطع؛ أنها قد صنعت كشيء طلسمي يجلب الشفاء والحظ السعيد لصاحب هذه التحفة. والكتابة التي تلتف حول حافة وكنار هذه المرأة المؤرخة بـ ٥٤٨هـ = ١١٥٣م، والموجودة في مجموعة هراري بالقاهرة تبدأ بـ "بسم الله" ثم تقول: "هذه المرأة تجلب الحظ، وستشفى شلل الفم، وتسكن آلام الوضع، واضطرابات الولادة". كما أن الكتابة توضح أن المرأة؛ بالإضافة إلى ما سبق، مصنوعة من سبيكة هي خليط من سبعة معادن^(٤٧٣).

⁽⁴⁷³⁾ انظر : Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 288 - 289, Pl. CCXXIV fig. 1; Survey, vol. XII, Pl. 1301 A.

إن العالم الإسلامي، فى العصور الوسطى، كما كان الحال فى العصور القديمة، كان يربط بين المعادن السبعة، والكواكب السبعة السيارة (لم يكن الزنك قد اكتشف حتى بداية القرن السادس عشر الميلادى)؛ فقد كانوا يربطون بين الذهب والشمس، والقمر والفضة، وبين النحاس والزهرة، والرصاص بزحل، والقصدير بالمشتري وكذلك يربطون بين الزئبق



صورة ٨٣ مرآة أسطورية

وعطارد، والحديد والمريخ. ويظنون أن هناك علاقة بينها، (تناولنا ذلك فى قسم المعادن) (انظر حاشية ٨٤). حيث إن المعادن السبعة قد استخدمت فى تشكيل وتكوين المرأة المؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م والمزخرفة برموز الكواكب السبعة السيارة، ومجىء ذلك موضحا فى الكتابة؛ فإن ذلك كله يبين أن إنسان

العصور الوسطى قد كون علاقة وطيدة بين المعادن والكواكب، وأن المعادن استخدمت كرموز للكواكب مثل الرموز الحيوانية تماما، وأن ذلك يوضح بشكل واضح وحاسم أنهم كانوا يعتقدون أن ذلك يجلب الحظ والشفاء لصاحب المرأة. أعتقد أن استخدام المعادن السبعة كسبيكة فى صنع مرآة سنة ٥٤٨هـ / ١١٥٣م والموجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة، قد أريد بها زيادة القوة السحرية والتأويلية لهذه التحفة النادرة.

المجموعة الثانية:

هى عبارة عن مرايا ذات مقابض على نمط وأنواع المرايا اليونانية الرومانية. ووفقا لما ذهب إليه د. س. ريكة؛ فإنها صنعت من أجل أعمال التجميل والحمام فى الحياة اليومية^(٤٧٤). نرى فوق بعض المرايا ذات المقابض رسوم هياكل، مثل زوجين من أبو الهول، كذلك الرسوم المستخدمة فوق المرايا ذات الحلقات، والتي أوضح ريكة أنها تحمل مفهوما سحريا وتقاؤليا (صورة ٨٤) ^(٤٧٥).



صورة ٨٤

وجود مرايا ذات مقابض مزخرفة؛ سواء برموز الكواكب السيارة، أو بتكوينات أبو الهول المزدوج، والتي اتضح أن ريكة لم يلاحظها، فإن هذا يشير بوضوح إلى أن هذه المرايا - شأنها شأن المرايا ذات الحلقات، تحمل أيضا مفاهيم سحرية وتقاؤلية. وفى اعتقادنا، أنه سواء أكانت المرايا السلجوقية، ذات حلقات أم ذات مقابض فإن ذلك لا يؤثر على القوة الطلسمية للمرأة. بل إن القوة السحرية لهذه التحف مرتبطة بالمعادن الداخلة فى سبيكة صب المرأة، وبالرسومات والرموز التى تأخذ مكانها فوقها مباشرة، وهذا ما يتضح صراحة من كتابة المرأة المؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م.

(474) انظر Rice, D. S. "A Seljuk Mirror" op. cit., p. 289.

(475) عن النموذج الموجود فى الهرميتاج؛ انظر: Pugachenkova - Rempel op.

cit., صورة 29.

وتوجد أيضا فى مخازن المتحف البريطانى مرآة ذات مقبض مزخرفة بتكوينة أبى الهول المزدوج ورقمها فى سجل القيد ١٢,٢٩ لسنة ١٩٦٦م.

إن الموضوعات الرئيسة المستخدمة في زخرفة ونقش المرايا السلجوقية هي: الرموز الفلكية، والهياكل الحيوانية الراكضة، ومناظر صيد الفرسان، وتكوينات أبو الهول المختلفة.

المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول:

إن تمثال أو هيكل أبو الهول "سفنكس" الذي يرمز إلى مفاهيم الجنة، والحياة بعد الموت، والنور الأبدي، كثيرا ما نصادفه في زخرفة ونقوش المرايا السلجوقية سواء منها ذات الحلقات، أو ذات المقابض. والمرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول، والتي لا يوجد في كتاباتها تاريخ أو اسم المدينة، يمكن، استنادا على شخصية، وخصوصية الخطوط، وانحناءات الفروع النباتية، تأريخها ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي (السابع الهجري) وإرجاعها بصفة عامة إلى شرق إيران وإن كان بعض الباحثين - كما سنرى فيما بعد - ينسبها إلى أراضي ميزوپوطاميه. إن خروج المئات من المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول المزدوج، إلى النور في السنوات الأخيرة خلال الحفريات التي تمت في ضواحي بوخارا^(57*) قد قوى احتمال كونها قد صنعت في ورش ومصانع وآتوليهات ما وراء النهر. ومن ثم فمن الأجدر والأحسن أن تصنف المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول المزدوج، كتحف قراخانية.

أحيانا ما نرى على المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول، رسما لسفنكس واحد، أو زوجا أو أربعة رسوم على التحفة الواحدة. وهناك مرآة نادرة منقوش عليها سفنكس واحد - وهذا نادر الحدوث - موجودة في متحف كاونتي "County" في لوس أنجلوس. (صورة ٨٥)^(٤٧٦). وقد اتضح أنها من المجموعة ذات المقابض، ولكن مقبضها مفقود، ولما كان هيكل

(476) Pal, P. op. cit., Kat. no. 298.



صورة ٨٥

أبو الهول المرسوم فوقها قد صور
ومعه موتيفة شجرة الحياة، فهذا إشارة
إلى أن هذا لم يكن مجرد تكوين
ديكوري فقط. إن رسم سيفنكس الذى
يبدو أمامنا كحارس شجرة الحياة
لبرهان على أنه يحمل مفهوما
خاصا^(٤٧٧). وقد طوقت أطراف المرأة
بكتابة دعوات صالحة.

إن التكوينة الجمالية التى تتكون
من اثنين من أبو الهول وهما يقفزان

وقد أدارا ظهريهما إلى بعضهما، تصادفنا كثيرا وخاصة على المرايا ذات
الحلقات (صورة ٨٣)، وليس معنى هذا أنها غير موجودة، أو غير مستخدمة
فوق المرايا ذات المقابض بل موجودة عليها (انظر صورة ٨٤) والنماذج
الحلقية والتى تحمل زوجا من أبو الهول مصورا مع رمز شجرة الحياة،
موجودة فى متاحف كاونتى بلوس أنجلوس، والميتروبوليتان، وألبرت آند ←
فيكوتوريا، والمتحف البريطاني، واللوثر، ومتحف فنون الديكور، ومعهد
الفنون فى ديترويت، وضمن مجموعات هرارى بالقاهرة وداويد (صورة
٨٣) فى كوبنهاجن^(٤٧٨). أما المرايا المقبضية والتى زخرفت بنفس الزخارف

(477) عن المفاهيم الرمزية سفنكس وشجرة الحياة فى الفن السلجوقي.. : انظر Baer, E.

66; Öney, G. "Anadolu وSphinxes and Harpies, p. 56 - 57

Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", op. cit., p. 25 - 36.

(478) Kopenhag David Koleksiyonundaki örnek için bak: Davids
Samling, Kat. p. 72, no. I. 1965. Detroit Institute of Art'daki örnek
için bak: Ağaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors", op. cit., p. 17.
British Museum'daki örnek için bak: Barrett, D. op. cit., p. 5 a.

الجمالية؛ فهي موجودة في متحف الهرميتاج (انظر صورة ٨٤ وحاشية ٥٥٨) والمتحف البريطاني^(٤٧٩).

"كما توجد أربع مرايا معروضة في متحف الآثار الإسلامية التركية في إستانبول، وهي مزخرفة بتكوينات أبو الهول المزدوج، وسوف نتناولها في الجزء الخاص بالتحف السلجوقية الموجودة في المتاحف التركية".

وهناك أيضا مرايا منقوش خلفها أربعة من أبو الهول تطارد بعضها، ولكن هذا النوع من المرايا المزدانة بهذه التكوينات الزخرفية نادرة الوجود، شأنها في ذلك شأن المرايا المزخرفة بأبو الهول وحده كما أن هناك نموذجا آخر من المرايا الحلقية مزخرفة بإفريز عبارة عن مجموعة من أبو الهول وهي تركض (صورة ٨٦)^(٤٨٠)، وقد سماها بعض الباحثين "لوحة السفينكسات الراكضة" وهي معروضة في متحف الدولة في برلين الغربية، كما يوجد نموذج

metropolitan'daki örnek için bak: Dimand, M. Handbook, p. 136 - 137, fig. 78. Kahire Harari Koleksiyonundaki örnek için bak: Survey, vol. XII. P1. 1302 F. Musée des Arts Décoratifs'deki örnek için bak: Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 36. Louvre'daki örnek için bak: Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 392 - 393. Los Angeles County Museum'daki örnek için bak: Pal, P. op. cit., Kat. no. 297. Victoria and Albert Müzesinde, 442 - 1887 و 928 - 1886 env. no. da kayıtlı iki örnek mevcuttur.

⁽⁴⁷⁹⁾ أتقدم بالشكر لإدارة المتحف البريطاني التي سمحت لي بدراسة النموذج في مخزن

المتحف تحت رقم ١٢،٢٩،١٩٧٧ لعام ١٩٦٦.

incelememe izin veren müze idaresine teşekkürü bir borç bilirim.

⁽⁴⁸⁰⁾ Erdmann, H. op. cit., صورة 23 A; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 357.



صورة ٨٦ السيفنكسات الراكضة

من هذه التكوينة الزخرفية على مرآة ذات مقبض في المتحف البريطاني^(٤٨١) في لندن.

المرايا المزخرفة بمناظر فرسان الصيد:

إن المرايا السلجوقية المزخرفة، بمناظر فرسان الصيد، مؤرخة بالقرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين/ السادس والسابع الهجريين. والواضح أن النماذج المزخرفة بهذه التكوينة الزخرفية، هي نماذج قد صنعت على

⁽⁴⁸¹⁾ يوجد في مخزن المتحف البريطاني مرآة ذات مقبض مزخرفة بأربعة هياكل لأبو الهول تحت رقم (env. no. 1963, 7.18.7) .

غرار المرايا القراخانية ومستلهممة من تلك التي تعود إلى القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين/ الرابع والخامس الهجريين.

لقد اكتشفت مرايا برونزية من ذوات الحلقات، من ذوات المقابض^(٤٨٢) وأيضاً مزخرفة بمناظر "فرسان الصيد" أو لنقل صيد الفرسان، تعود إلى القراخانيين المنحدرين من أصول تركية وساد حكمهم على "يتي - صو - فى آسيا الوسطى فيما بين ٢٢٦ / ٦١٨ هـ = ٨٤٠ / ١٢٢١ م، وعلى بلاد ما وراء النهر، وفرغانا^(٥٨*)، وكاشغر^(٥٩*). فيما بين ٣٩٠ / ٦٠٩ هـ = ٩٩٩ / ١٢١٢ م. وأقدم نموذج من المرايا القراخانية، ذات الأفاريز بالكتابة الإسلامية، والتي تشكل النماذج الأصلية للمرايا السلجوقية المزخرفة بمناظر الصيد، تم الحصول عليها فى قازاقستان "شمال غرب تركستان" وهى مرآة ذات مقبض، وأمكن تأريخها بالقرن العاشر أو الحادى عشر الميلادى/ الرابع أو الخامس الهجرى، استنادا إلى السمات المميزة للخطوط التى عليها (صورة ٨٧). وفى وسط هذه التحفة الموجودة فى متحف الهرميتاج، ميدالية كبيرة، عليها رسم لفارس صياد، وقد أمسك فى يده مزارق، وحافة المرآة مطوقة بإفريز من الكتابة الكوفية والتى تتكون من عبارة (من يصل المقام الإلهى ينل الأمن والأمان)^(٤٨٣).

وبالإضافة إلى قازاقستان، فقد عثر على مرايا قراخانية، مؤرخة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/ الخامس والسادس الهجريين، مزخرفة بمناظر الفارس الصياد فى بلاد ما وراء النهر أيضاً. وفوق إحدى

(482) Esin, E. "The Hunter Prince..", op. cit., p. 18 - 19 و 29.

(483) Ibid., p. 28 - 31, fig. 8.



صورة ٨٧



صورة ٨٨

شخص الفارس الموجود فوق سكة ورسوم الختن^(60*)، والأیغور^(61*). التي

هذه المرايا، تكوينة زخرفية جميلة عبارة عن فارس على صهوة جواده، قد أمسك بإحدى يديه طائر الصقر الصياد، وربض خلفه النمر المدرب (صورة ٨٨) ^(٤٨٤) على الصيد.

إن المرايا القراخانية التي تم العثور عليها في ما وراء النهر وقازاقستان والتي زخرفت بمناظر الفارس الصياد، رغم ما بينها وبين الأعمال السلجوقية المزخرفة بالتوليفة نفسها من التشابه، ففيما بينهما من جهة وبين التصاوير المرئية فوق أعمال أواسط آسيا والتي تعود، إلى عصور سابقة من ناحية، يوجد كثير من الخصائص، والمميزات المشتركة فيما بينهم جميعا. والدكتور آمال أسين تلفت الأنظار إلى ما بين مناظر الفارس الصياد الموجود فوق المرايا القراخانية من تشابه بينها وبين

(484) Ibid., p. 28, fig. 10; Pugachenkova - Rempel, op. cit., fig. 226.

تعود إلى القرون السابع والثامن والتاسع الميلادية/ الأول والثاني والثالث الهجرية. وتوضح أن هذا التشابه قريب إلى حد بعيد^(٤٨٥).

وبصفة عامة، فإن ثلاثة أرباع فرسان آسيا الوسطى المصورين من البروفيل "أى من الجانب" يمسكون بيدهم اليمنى لجام الجواد، أما فى اليد اليسرى التى تقف منتصبه فيمسك بها إما صقرا، وإما قدحا، وإما رمحا. إن صور الفرسان الذين يمسكون فى أيديهم أقداحا تشاهد أيضا فى رسوم دادان أوليك "Dadan - Uilik"، التى تعود إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين/ الأول والثاني الهجريين^(٤٨٦). هؤلاء الفرسان ذوو وجوه مستديرة وعيون غائرة وشعور مستديرة وحليقو الذقون وهم مرتدون ملابس الرجل البسطاء فى منطقة آلتاي^(62*)، أما الفرسان الذين يولجون سراويلهم داخل أحذيتهم الطويلة، وعلى الصدور "التك" أى الأغشية المنقاطعة التى تصل إلى الركبة، وقد شددت عند الخصر بحزام. ومن أحزمة الفرسان تلك المتشابهة بإبزيمات "توك" مزخرفة، تتدلى المدي، أو الخناجر والسكاكين، أو جعبة أدوات الصيد أو كنانة الرماح وما شابه ذلك من أدوات. والرماح الموجودة فى كنانة الصياد التركى، تحمل أهمية قصوى لتوضيح عدد العشائر المرتبطة والتابعة للخاقان - الصياد.

والخيول الموجودة فى التكوين الزخرفية المتعلقة بمناظر الصيد، تبدو أحيانا وهى تعدو مسرعة، أو تظهر وهى واقفة فوق قوائمها الخلفية وقد رفعت قوائمها الأمامية، وأحيانا وقد رفعت أرجلها الأمامية اليمنى فقط

(485) Esin, E. "The Hunter Prince...", op. cit., p. 30, fig. 5 - 7.

: Rice, T. T. Ancient Arts of Central Asia, p. 204, fig. 196. انظر (486)

وما يلفت النظر فى هذه التصاوير، أن ذيول الخيل تبدو دائما معقودة، ومن المعروف فى أواسط آسيا أنهم يولون اهتماما كبيرا لذيول الخيل المعقودة مثلما يولون الاهتمام بكنانات السهام. فالذيل الطويل والمعقود، إشارة واضحة إلى أن هذا الجواد لم يغلب أو يهزم قط، أما إذا كان الفارس قد مات فى الحرب أو خلال الصيد، فإن ذيل الحصان يقطع، ويدفن مع فارسه^(٤٨٧).

وكما هو واضح، فإن شخصية الفارس الصياد فى قبائل وعشائر أواسط آسيا تختلف كثيرا عن شخصية الملك الصياد، الملتحي، ولابس التاج، وتختلف عن الملابس الرسمية التى زخرت بها الأطباق الفضية فى العصر الساسانى والإسلامى المبكر. وعلاوة على ذلك، فإن الخيول الموجودة فى تصاوير ورسوم العصر الساسانى والعهود الإسلامية المبكرة، تبدو ضخمة البدن، ومزدانة بالزخارف، بينما تبدو الخيول الموجودة فى تصاوير ورسوم أواسط آسيا - حيوانات قصيرة القامة وممتلئة الأبدان، وبسيطة فى زخارفها وزينتها.

سبق أن أوضحنا أن شخوص الفارس الصياد التى نشاهدها على المرايا القراخانية، غالبا ما تمسك فى يدها اليسرى طائرا قناصا (صقرا أو شاهينا) وعلى بعض النماذج نرى أن فهذا مدربا قد أخذ وضعه خلف الفارس (انظر صورة ٨٨) ← الصياد، فى التصاوير والرسوم التى تجسد مناظر الصيد فى العصر السلجوقي، نرى أن الطائر القناص، أو الفهد المدرب، قد استبدل بكلب صيد على الأرض، يطارد "الفريسة" وغالبا ما تكون أرنباً برياً، أو نسرا طائرا فى الجو يتعقب الفريسة عن بعد. وهناك مرآة، مزخرفة بتكوينة

(487) Esin. E. "The Hunter Prince...", op. cit., p. 24 - 25 و 30 - 32.

زخرفية على هذا الشكل، ونعتقد أنها تعود إلى أواخر العصر السلجوقي، موجودة في متحف "ألبرت وفيكتوريا" (صورة ٨٩).. هذه التحفة، إذا ما اعتمدنا على شخصية وسمات الخطوط الكوفية، والتوريقات النباتية التي على أرضية الصورة، فإنها يمكن أن تؤرخ ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، مثل مرايا أبو الهول المزدوج. والمرآة المزخرفة بتكوينة ومنظر الصيد الموجودة في متحف "ألبرت وفيكتوريا" بلندن، إذا اعتبرت



صورة ٨٩

نموذجاً قد صنع في مصانع ما وراء النهر مثل المرايا ذات زخرفة زوجي أبو الهول، فإننا بناء على ذلك يمكن أن نصنف هذه المرآة على أنها تحفة قراخانية. وهناك مرأتان من هذا النوع أي ذات الحلقات المزخرف برسوم الفارس الصيد الممسك في يده بشاهين قناص، إحداهما في المتحف البريطاني والثانية في مخزن متحف الدولة في برلين^(٤٨٨).

(488) عن المراية المزخرفة بتكوينة الصيد الموجودة في متحف ألبرت أند فيكتوريا انظر:

Survey, vol. XII, Pl. 1301 - C. (لم يعط رقم قيد للمرآة الموجودة في المتحف البريطاني. أما الفارس المشاهد فوق المرآة التي تحمل رقم J.5642 في متحف الدولة في برلين الغربية فهو ممسك في يده اليمنى بطائر قناص ويحمل على خلفية الجواد فهذا).

"وهناك مرآة أخرى معروضة فى متحف طوب قابى سراي، وهى سلجوقية تعود إلى القرن الثالث عشر/ السابع الهجري، مزخرفة بمنظر الفارس الصياد. هذه التحفة التى تبدو فيها فوارق تجعلها مختلفة عن مرايا ما وراء النهر أو إيران، سواء من ناحية الطراز، أو التقنية، أو المواد الخام، سوف نعود إليها عند تناول النماذج السلجوقية الأناضولية الموجودة ضمن مجموعات تركية".

المرايا المزخرفة برسوم الحيوانات الراكضة

تشكل المرايا السلجوقية المزخرفة برسوم الحيوانات الراكضة مجموعة ثالثة. إن بدايات ونهايات الأفاريز التى تحتوى على حيوانات تطارد بعضها بعضا مثل الأسد، وابن آوى، والثعلب، والأرنب البرى والمرسومة فوق أرضية مورقة، ليست واضحة. ونماذج هذا النوع من المرايا موجودة بالمتحف البريطانى (صورة ٩٠) ومعهد الفنون فى ديترويت، واللوثر، ومتحف الفنون الديكورية، ومتحف ألبرت وفيكتوريا، ومجموعة هرارى بالقاهرة^(٤٨٩)

⁽⁴⁸⁹⁾ عن نموذج ديترويت؛ انظر: Ağaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors",

op. cit., p. 17. وانظر عن النموذج الموجود فى مجموعة هرارى: Survey,

c. Musée des Arts Décoratifs ve vol. XII, Pl. 1302 A Louvre'daki örnekler için bak: Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 35; Migeon, G. L'Orient Musulman, vol. II, p. env. no. 1959. 12. 18.1 فى المتحف البريطانى 75, no. 44, Pl. 16.

(صورة 90) و env. no. 1914. 18. 41. olan؛ أيضا فى متحف ألبرت وفكتوريا 221897 . no. و env. no. 1534 - 1903 olan ikişer örnek bulunmaktadır.



صورة ٩٠

المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية:

إن بعض المرايا السلجوقية المزخرفة بالرموز الفلكية، والتي بعضها تأريخاً، لا يمكن معرفة المناطق التي صنعت بها على وجه اليقين. ومن ثم يمكن أن نخمن أنها من إنتاج غرب إيران، أو أرض الجزيرة، أو جنوب شرق الأناضول. وأقدم نموذج مؤرخ من المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية، هي المرآة المؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م، والموجودة ضمن مجموعة هراري بالقاهرة (انظر ٨٢ وحاشية رقم ٤٧٣). والتي سبقت الإشارة إليها. هذه المرآة الحلقية النوع، والمزخرفة بسبعة رموز فلكية، والتي تحمل كتاباتها مفهوماً طلسمياً، وقوة سحرية، لها شبيه أيضاً في المتحف البريطاني

من النوع المقبضي^(٤٩٠).

"ونموذج آخر مهم من المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية، والتي يتضح في كتاباتها ذكر اسم الملك المعز أرتوق شاه (وفاته ١٢٦٢م = ٦٦١هـ) من أرتوقى خربوط، وهى موجودة ضمن مجموعة - "Öttingen - Wallerstein"^(٤٩١)، وهذه التحفة التى يتضح أنها تعود إلى منطقة جنوب شرق الأناضول. سوف نتناولها بالدراسة فى القسم الخاص بالتحف السلجوقية فى الأناضول" كما توجد أيضا فى متحف ألبرت وفيكتروريا مرآة أخرى من نوع المرأة الخلقية، عليها رموز البروج الاثنى عشر الفلكية؛ ولكنها تختلف عن المرايا الأخرى بأنها مزخرفة بطراز التكفيت^(٤٩٢).

وتوجد أيضا مرآة مزدانة بالإشارات الفلكية ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة^(٤٩٣). وهذه التحفة تحمل تاريخ ٦٧٥هـ = ١٢٧٦م، وهى مثل مرآة أرتوق شاه، من المحتمل أن تكون نموذجا خاصا بمنطقة جنوب شرق الأناضول.

(490) Env no. 1922. 8.12.122 المراية رقم.

(491) Grube, E. J. The World of Islam, p. 97, صورة 49; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 166. p. 170, fig. 131; Idem. "Die Metallarbeiten..." Meister werke, Taf. 140; Idem. "Die Metallarbeiten ..." Kunst und Kunst Handwerk, p. 508; Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 392 - 394; RCEA, no 4491; Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 289; Sceratto, U. op. cit., p. 89 - 90.

(492) Env. no. 91 - 1952 المراية رقم.

(493) Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 394, fig. 199; Survey, vol. XII, Pl. 1301 B.

"وهناك مجموعة من المرايا المزخرفة بالرموز والإشارات الفلكية، نعتقد أن الجزء الأعظم منها قد صنع في المنطقة الخاصة بالأرتوقيين (جنوب شرق الأناضول) حتى وإن كانت تعود إلى إيران، وسوف نعود إلى تناولها في القسم الخاص بمتحف سلاجقة الأناضول".

٦ - الأطباق: لوحات الزينة

توجد أطباق ولوحات برونزية صنعت بأسلوب الصب مزخرفة برسوم ونقوش محفورة أو نقوش بارزة فوقها، تعود إلى العصر السلجوقي. هذه التحف قريبة من ناحية القوالب والأشكال أو من ناحية التقنيات المستخدمة من المرايا السلجوقية، ولكن لما كانت أثقل كثيرا من المرايا، فلم تتضح بعد المهام أو الوظائف التي كانت تستخدم فيها. من هذه التحف نموذج موجود ضمن مجموعة ديموته، ونعتقد أنه يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري. فوق هذا الطبق تكوينة زخرفية جمالية هي "بهرام گور وآزاده" التي نعرفها من الأطباق الفضية الخاصة بالعصور الإسلامية المبكرة (صورة ٩١). وي طرح ر. هراري، إمكانية أن تكون هذه اللوحات السلجوقية، الأثقل من المرايا، قد صنعت بهدف تزيين العروش السلجوقية المصممة الكبيرة، أو زخرفة أبواب قاعات العرش الواسعة^(٤٩٤).

⁽⁴⁹⁴⁾ انظر vol. XII, Pl. و Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2484, dipnot 2
1300 A.



صورة ٩١

وفوق طبق آخر، مزخرف بطراز الحفر، وموجود في متحف أنغواندت كونسنت "Angewandte Kunst" في فيينا، أمير سلجوقي نمطى قد صور وهو جالس متربعاً فوق عرشه، (صورة ٩٢) ^(٤٩٥). وحيث إن هذه التحفة الرائعة قد زخرفت بموضوع ملوكي، مثل الطبق المزخرف بتكوينه "بهرام گور وآزاده"، فإنها إن لم تكن من الأطباق السلجوقية، فإنها على أقل تقدير قد صنعت لكي تزدان بها قاعات العرش، أو تزخرف وتطعم بها أبواب قاعات العرش السلطاني.

(٤٩٥) (أدين بالشكل لإدارة المتحف التي منحتني الإذن بنشر صورة هذا الأثر).

"وهناك أيضا أطباق برونزية مزخرفة بموضوعات ملوكية، ترجع إلى العصر السلجوقي ضمن محتويات متاحف اللوفر، وبرلين الغربية، ونيكده، ومجموعة هـ. قوجه باش فى إستانبول. هذه التحف التى نعتقد أنها صنعت فى الأناضول، ومن إبداعات الصناع الأتراك، سوف ندرسها فى الجزء الذى نعرف فيه بالتحف السلجوقية الأناضولية".



صورة ٩٢

الهاواين:

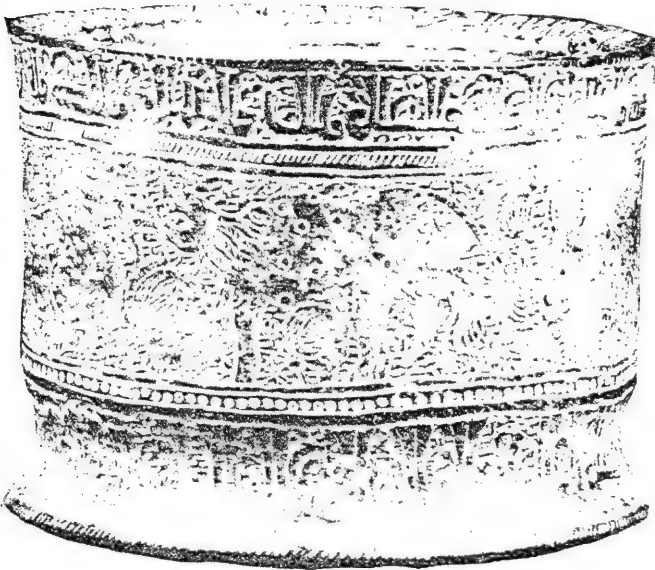
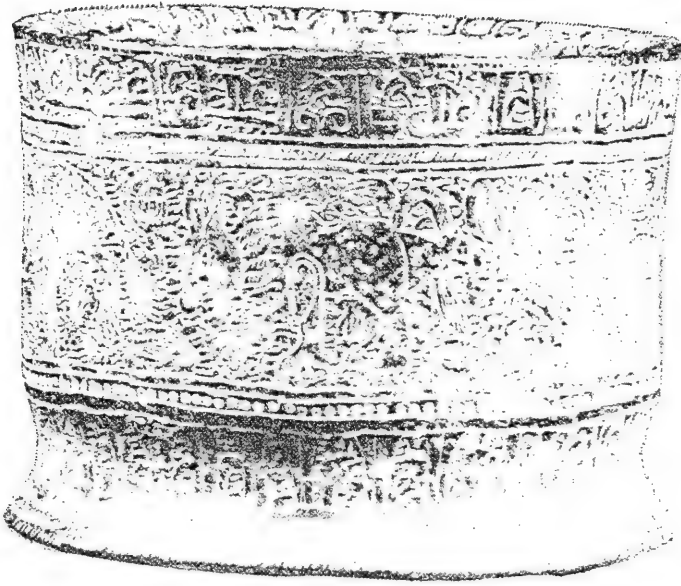
توجد أعداد كبيرة من الهاواين البرونزية المصنوعة بطريقة الصب، ترجع إلى العصر السلجوقي، ضمن مجموعات شتى الدول، وبعض هذه التحف التى تعود إلى القرون ١١، ١٢، ١٣ الميلادية أى ٥ و ٦ و ٧ الهجرية ذات شكل أسطوانى، وبعضها سداسى أو ثمانى أو حتى له عشرة أضلاع.

ولما كانت هذه الهواوين قد وجد قسم منها في إيران، وقسم في بلاد ما وراء النهر، وقسم آخر في منطقة الجزيرة، وقسم في منطقة الأناضول، فذلك يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هواوين هذا العصر لا بد أنها صبت في ورش ومصانع المناطق التي ظهرت بها كالمرايا تماما.

ومن الهواوين الكثيرة التي بقيت حتى يومنا، والتي نعتقد أنها تعود إلى فترات مبكرة إلى حد ما، نموذج أسطوانى الشكل، مزخرف بأسلوب الحفر موجود في متحف أنغواندت كونست بفيينا (صورة ٩٣، أ.ب) (٤٩٦). هذه التحفة المزخرف سطحها، بأفاريز خط كوفي، ورسوم حيوانات راکضة، قد تم تأريخها من قبل متحف فيينا بالقرن التاسع أو العاشر الميلادى أى الثالث أو الرابع الهجري. ولما كان هذا الهاون قد غطيت أرضيته بزخرفة التتقيط، وفضلا عن وجود شكل أبو الهول فيما بين الأشكال والرسوم الحيوانية الأخرى، يجعلنا نشير إلى احتمال أن يرجع هذا الهاون إلى نهاية القرن العاشر، بل وإلى مطلع القرن الحادى عشر وليس إلى القرن التاسع الميلادى، الثالث الهجري(*)). كما أن وجود رسوم الحيوانات التي تطارد بعضها فوق الهاون قد ازدانت وزينت بالنقط، وخطوط الوشم، يجعلنا نفكر فى أنها قد سبكت، وصبت فى مصانع مناطق قريبة من أواسط آسيا، وأن نماذج منها قد صنعت فى ورش ببلاد ما وراء النهر. وقد أوضحت الدكتورة آمال أسين أن أجسام الحيوانات المبرقشة مثل النمر والنسر والتنين، والخيّل، والكركدن

(496) أدبن بالشكر لإدارة المتحف التي أعطتني صورة هذا الهاون وسمحت بنشرها..

(*) تجدر الإشارة إلى أن أقدم نموذج لاستخدام شكل أبو الهول فى الزخرفة، وملء أرضية التحف الفنية بالتتقيط والوشم فى الفنون المعدنية الإسلامية، يرجع إلى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى، الرابع الهجري، وأنها مشربيات ذهبية وفضية إيرانية (انظر صورة ٢٩ ورسم ٣٢).



صورة ٩٣ a, b

والتي تسمى الحيوانات المخططة أو "المخلوقات المتداخلة الألوان" تحمل مفاهيم طلمسية أى سحرية^(٤٩٧). وفى اعتقادنا أن هاون متحف قتيينا، الذى يعتبر رائدا للهواوين السلجوقية، هناك احتمال كبير أنه نموذج يرجع إلى العصر القراخانى صنع فيما وراء النهر.

إن الهواوين السلجوقية ذات الأذنين على شكل حلقات، هى بصفة عامة مزدانة برعوس حيوانية (وأحيانا رأس إنسان) مصنوعة من مواد ذاتية تتشكل بالحرارة، أو بحدوات كبيرة على شاكلة لوزات متبادلة. وتوجد فوق سطوح وأبدان بعض النماذج، إلى جانب الزخرفة البلاستيكية، تكوينات زخرفية ذات رسوم هيكلية أو نباتية قد نقشت بأسلوب الحفر (صورة ٩٤ أ-ب، ٩٥ أ-ب، ٩٦). ومن المؤكد أن الهواوين السلجوقية كانت تستخدم من قبل رجال الطب فى دق وسحق الأدوية جنبا إلى جنب مع البهارات والتوابل^(٤٩٨) فى البيوت.

(497) انظر : Esin, E. "The Hunter Prince...", op. cit., p. 22 - 23.

(498) عن الهاونات السلجوقية الموزعة على مجموعات الدول المختلفة انظر : Barrett,

2 b; Dimand, M. "Recent Accessions in the صورةD. op. cit., p. 8.

. 83; Idem. Handbook, p. Near Earstern Collections", op. cit., 137, fig. 79; Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 88, Pl. 28 c; 32; Harari, R. op. cit., vol. صورة30 و Grabar, O. Persian Art, p. 55, vol. XII, Pl. 1279, 1280, 1281; Kühnel, E. و 2485 VI, Kleinkunst, p. 166, fig. 129; Idem. "Ein Persischer Bronzemörser", Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag, Hamburg, 1959, p. 32 - 43; Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze 18; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. صورةIranien, p. 19, no. 433; Pal, P. op. cit., Kat. no 301; Pugachenkova-Rempel. op. 243; The Arts of Islam, Kat. no 181. İnsan başıyla süslü صورةcit.,

"وسنتناول الهواوين السلجوقية الموجودة في متاحف قونية وأنقرة وإستانبول عند التعريف بالتحف الموجودة في تركيا".



صورة ٩٤ a , b

havanın صورة (a) 95 أنقدم بالشكر لإدارة متحف قيينا الذي مكننى من نشر
صورة ٩٥، للهاون المزخرف برأس حيوان.



صورة ٩٥ a, b



صورة ٩٦

٨ - الأواني: باقراج:

من بين التحف المعدنية السلجوقية أيضا مجموعة من الأواني ذات البدن الدائري، وقد صنعت بتقنية سبك المعادن وصبها (صورة ٩٧، ٩٨). ولما كان داخل هذه الأواني لم يبيض بالقصدير فإنها بذلك لم تكن تستخدم كأنية طعام. بل من المحتمل أنها كانت تستخدم كأنية مياه، وأنها كانت تستخدم في الحمامات السلجوقية. ويلفت ر. هراري النظر إلى أن إحدى المخطوطات المؤرخة بسنة ٩٠٠هـ = ١٤٩٤م، في إحدى صور منمنماتها التي تجسد مشهدا في الحمام، إناء دائري البدن يشبه إلى حد كبير الأنية والأسطال السلجوقية^(٤٩٩). تتراوح ارتفاعات بدن الأنية السلجوقية ما بين ١٥ ← ٢١ سم ،

(٤٩٩) انظر : Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2484 - 2485, dipnot 1.

وهذا يدعم وجهة نظرنا فى أنها كانت تستخدم كأسطال لحمل المياه، وفى إحدى المنياتورات أى المنمنمات (الإيرانية التى تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى/ التاسع الهجرى، ترى هذه الأوانى مستخدمة كآنية للصابون ولوف الحمام (كانت هناك آنية دائرية البدن، مصنوعة من المعدن تستخدم فى الأناضول حتى عهد قريب كآنية للصابون والليف).

ومن الأوانى السلجوقية الإيرانية، ما يكون بدنها كرويا فوق قوائم مرتفعة وأبدانها تميل إلى الاتساع بعض الشيء كلما انحدرت إلى أسفل. وهذه النماذج توضع وهى جالسة دائما على قواعدا. ويعتقد "أتينجهاوزن" "Ettinghausen" أن الأوانى الخالية من القوائم بدأت صنعها اعتبارا من القرن الحادى عشر/ الخامس الهجرى، أما النماذج الكروية البدن، وذات الأقدام فقد بدأت فى الظهور اعتبارا من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى (٥٠٠).



صورة ٩٧

يزخرف سطح الآنية السلجوقية الإيرانية، برسوم حيوانية أسطورية وخرافية مثل أبو الهول والغرفين، وقد استقرت داخل ميداليات، وأفاريز خطية، وموتيفات نباتية وقد تم تنفيذها بتقنية الحفر. ونماذج الأوانى السلجوقية الإيرانية التى تطبق تقنية الحفر فى نقشها موجودة فى متحف الهرميتاج، ومتحف الفنون الديكورية،

(500) انظر : Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 206.

ومتحف فنون سانت لويس، ومتحف كونتي في لوس أنجلوس، وضمن مجموعات ستورا، وهرارى القاهرة، وهيرامانيك في أمريكا^(٥٠١). ولو وضعنا أمام أعيننا "إناء بوبرنسكى" (انظر حاشية ٣٥١) من نتاج هراة سنة ٥٥٩هـ / ١١٦٣م)، والذي يعتبر من الشكل نفسه، ولكن زخرفته كانت تتم بالترصيع بدلا من الحفر، لاتضح لنا أن هذه الأوانى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى، وأنها تعود إلى منطقة خراسان.

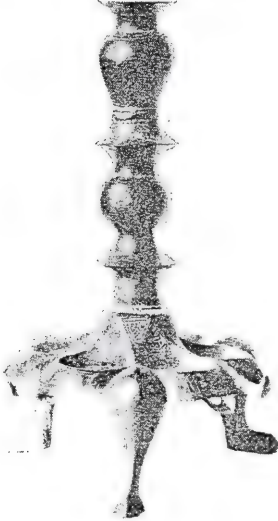


صورة ٩٨

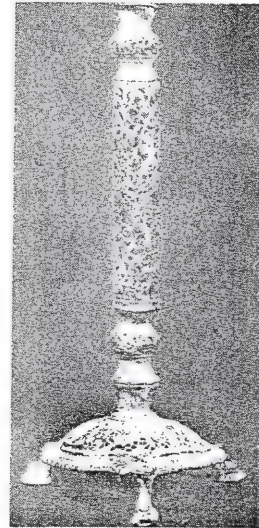
⁽⁵⁰¹⁾ عن الباكراچ البرونزى السلجوقى الإيرانى المزخرف بأسلوب الحفر؛ انظر: Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 91, Pl. 30 b; Grabar, O. Persian Art, p. 52, صور 22 - 23; Harari, R. op. cit., vol. XII, Pl. 1291 - 1292; Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 21, صورة 20; Pal, P. op. cit., Kat. no. 300; The St. Louis Art Museum. Handbook of the Collections, p. 327.

٩ - الشمعدانات:

توجد ضمن المتحف الفنية المعدنية التي تعود إلى العهد السلجوقي وتنسب إلى شرق إيران مجموعة من الشمعدانات؛ ذات أبدان طويلة رفيعة كالعمدان، مثبتة على قواعد شبه قبة منبسطة فوق ثلاثة قوائم كالأقدام، بعضها أسطوانى البدن، والآخر ذو عقد كالقصب الهوائية. وهذا النوع تكون زخرفته بأسلوب التخريم بشكل عام (صورة ٩٩)، ولكن هناك نماذج مصمتة وتمت زخرفتها بتكنيك الحفر، ترتبط بالمجموعة نفسها من ناحية الشكل أى الفورم (صورة ١٠٠). والشمعدانات المزخرفة بالنقش المخرم، مثلها مثل المباخر التي على شاكلة حيوانية وطبقت نفس أسلوب الزخرفة، مؤرخة بنهايات القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى أو بدايات الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى. ونماذج الشمعدانات ذات البدن الطويل الرفيع كالعمود والمزخرفة بالحفر أو التخريم، موجودة فى معهد الفنون الجميلة فى ديترويت، والمتحف البريطانى، ومتحف اللوفر، ومتحف الفنون الجميلة فى بوسطن وضمن



صورة ١٠٠



صورة ٩٩

مجموعات رابينيو Rabenou، وت. ل. جاكس، ورهيرا مانيك^(٥٠٢). وقسم من هذه القطع التي تتراوح أطوالها ما بين ٤٥ و ٧٢ سنتيمترا تستخدم كشمعدانات، وقطع القسم الآخر اتضح أنها كانت تستخدم كقوائم توضع فوقها الصواني، ففي المنياتور أى المنمنمة الموجودة فى مخطوطة ديوسكوريدس "Dioscorides" المؤرخة بسنة ٦١٩هـ = ١٢٢٢م نرى فيها طرازا من القوائم وقد وضعت فوقها صينية^(٥٠٣).

وبين الشمعدانات البرونزية المصنوعة بأسلوب سبك المعدن وصبه والتي تنسب إلى سلاجة إيران توجد شمعدانات قريبة كل القرب فى المقاييس والقوالب من شمعدان السلطان سنجر الفضى والمؤرخ بسنة ٥٣٢هـ / ١١٣٧م (انظر صورة ٦١). هذه الشمعدانات ترفق وترفع فى

⁽⁵⁰²⁾ Detroit Agaoğlu, M. "A Bronze Candlestick of the 13 th Century", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, XI, (1930), p. 84 - 86; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 172 - 173, صورة 134; وعن النموذج الموجود فى المتحف انظر: 28 صورة، Sceratto, U. op. cit., Barrett, D. op. cit., 3 صورة، Louvre, Boston Fine Arts ve T. L. Jacks Survey, vol. XII, P1. 1283 A, Pl. 1284 A و B. Heeramaneek ve Rabenou عن النماذج الموجودة فى مجموعات انظر: Grabar, O. Persian Art, p. 51, صور 36, 38, 41; Survey, vol. XII, P1. 1294.

⁽⁵⁰³⁾ انظر عن المنمنمات المتعلقة: Harari, R. op. cit., vol VI. 2484; Martin F. R. Miniature Paintings of Persia, India and Turkey, vol. II, London, 1912, P1. 7. Tepsi كقوائم للصواني: Davids Samling, Kat. p. 85; Grabar, O. Persian Art, صورة 36 و. 41; Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 97.

وسط الأجزاء التى تمثل القاعدة، ثم تتجه إلى الاتساع كلما اتجهنا إلى أعلى، وقبيل الأكتاف تستقر أماكن تقوية. وأجزاء الرأس فى هذه القطع المعدنية النادرة، والتى تكون فى شكل أسطوانى، هى والعنق المنبثق من وسط دعامة التقوية تكونان تكرارا لنفس شكل وقالب القاعدة. والنماذج المزخرفة بطراز التخریم أو الحفر من مجموعة الشمعدانات هذه المؤرخة بالقرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلادیین/ السادس والسابع الهجريین موجودة ضمن مجموعة كبير فى لندن والهیرامانيك فى أمريكا^(٥٠٤).

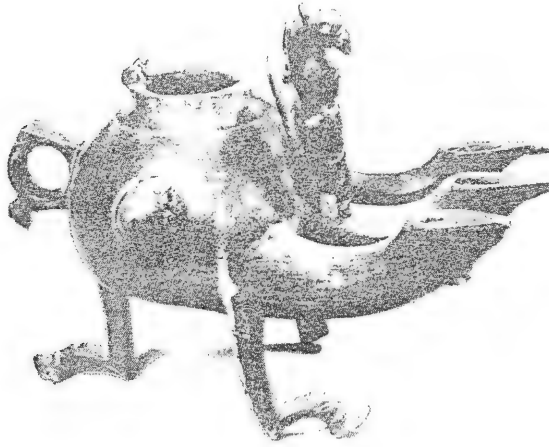
١٠ - القنادیل والمشكاوات:

التحف الفنية المعدنية التى تزدان بها متاحف العالم والمجموعات الخاصة؛ تشمل بين جنباتها أنواعا شتى من القنادیل والمشكاوات؛ فهناك قنادیل تعود إلى العصر السلجوقي الإیرانى مصنوعة بطريقة السبك والصب، ومزخرفة بأسلوب التطعيم أو التكفيت أو الحفر أو التخریم. وهى قنادیل مناضد ذات قوائم وأقدام، كما أن هناك قنادیل تعلق، مصنوعة من ألواح معدنية رقيقة بتقنية الطرق، وزخارفها ونقوشها بأسلوب التخریم، وهذه القنادیل موجودة فى المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة^(٥٣*).

والنماذج المتاحة من قنادیل المناضد ذات الأقدام، والمصنوعة بطريقة السبك والصب، وفوقها نقوش وزخارف بطرز الحفر أو التخریم أو بهياكل حيوانية صغيرة موجودة فى متاحف كلونى "Cluny" (صورة ١٠١)

(504) انظر عن الشمعدانات السلجوقية الإيرانية فى هذه المجموعة Fehérari, G. Keir Collection, Kat. no. 100 - 101, Pl. a-b; Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 34 و43.

واللوفر، وضمن مجموعة ت. ل. جاكس T. L. Jacks في أمريكا (٥٠٥).
وهذه التحف مؤرخة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/
الخامس والسادس الهجريين.



صورة ١٠١

أشرنا من قبل؛ فى القسم الذى تناولنا فيه التحف المعدنية الإسلامية المبكرة بالدراسة، إلى أن الحفريات التى تمت فى مدينة الرى سنة ١٩٣٦م = ١٣٥٥هـ قد أخرجت قطعاً وشظايا قناديل مزخرفة بطراز التخریم، ومصنوعة بتقنية الصب، وتعود إلى العصور الإسلامية المبكرة وإلى العصر السلجوقي، وأوضحنا أن هذه البقايا والقطع موجودة فى معهد الفنون

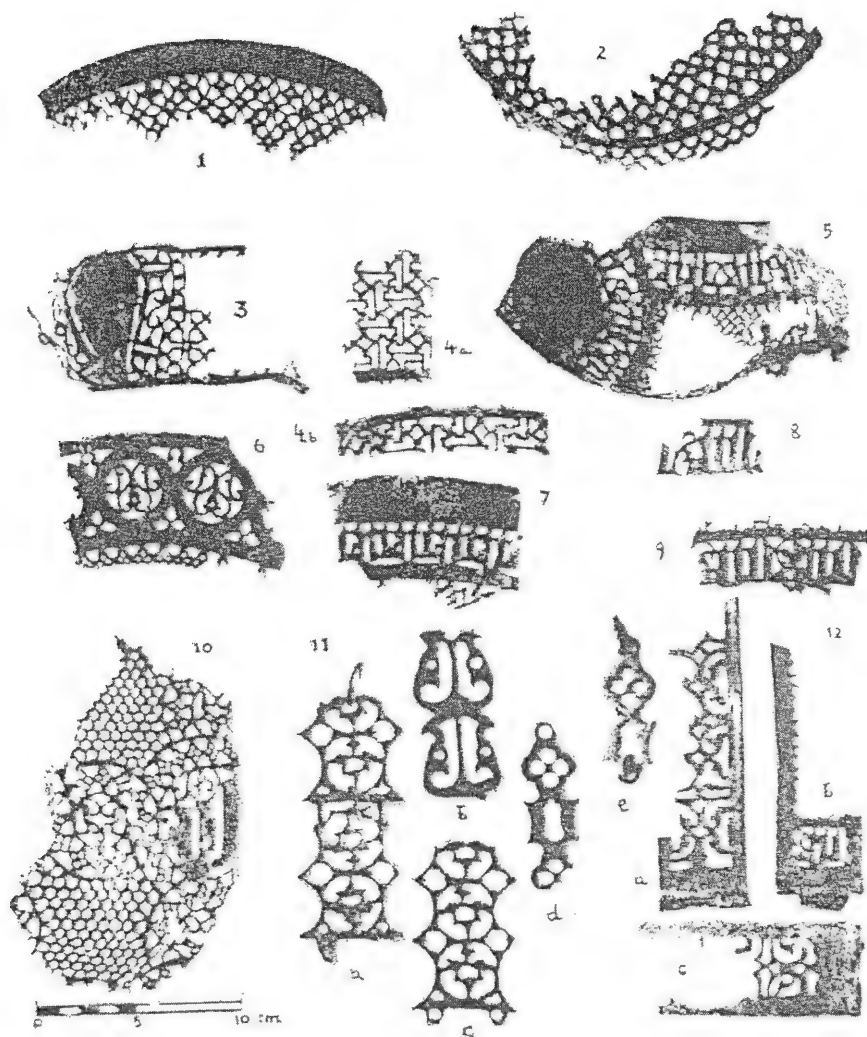
(505) وانظر عن القناديل التى توضع على مائدة ذات قوائم صنعت بالصب وترجع إلى سلاجقة ایران:

Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2486 و vol. XII, P1. 1283 B و 1287 A; Melikian-Chirvani, A. s Le Bronze Iranien, p. 15. صورة ١٤.

بشيكاغو. (انظر حاشية رقم ٣٢٩). ولكن بعض هذه الشظايا من القطع التي تظهر تشابها كبيرا مع قناديل العصر الإسلامي المبكر المؤرخة بنهايات القرن التاسع، وبدايات العاشر الميلاديين أى الثالث والرابع الهجريين من ناحية الموثيقات والقوالب والتقنية، يتضح من خصوصيات وشخصية الخطوط المستخدمة فى كتاباتها أنها تعود إلى العصر السلجوقي، وأن بعض قطع القناديل وتؤرخ بنهاية القرن الحادى عشر "الخامس الهجري" وأن بعضها أيضا يؤرخ بالقرن الثانى عشر الميلادى / السادس الهجري. (صورة ١٠٢) (٥٠٦).

انظر: عن نماذج وأشكال القناديل المؤرخة بالقرنين ١١ و ١٢ والمستخرجة من (506)
حفريات مدينة الرى:

Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-V", op. cit., p. 222 - 223, Pl. XIII.



صورة ١٠٢

تحف النحاس الأصفر أو البرونز المزخرفة بأسلوب التكفيت، والمصنوعة بتقنية الطرق، أو الصب المدرسة الثانية: (مدرسة خراسان)

إن طرز زخرفة المعادن بالتطعيم في الفنون الإسلامية قد جريت لأول مرة في خراسان في العصور الإسلامية المبكرة. وقد أوضحنا سابقا استخدام تطعيم النحاس بشكل متناثر فوق بضعة أباريق برونزية ذات أبدان كمثرية مؤرخة في القرن التاسع أو العاشر الميلادي/ الثالث أو الرابع الهجري. وقد أظهرت تقنية التطعيم تطورا كبيرا ومفاجئا، في خراسان في أواسط القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري. هذه التقنية التي وفدت من إيران إلى أرض الجزيرة في بداية القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري؛ لم تمض سوى فترة قصيرة حتى انتشرت في كل دول الشرق الأدنى الإسلامية.

إن أسلوب التطعيم قد طبق في بادئ الأمر على التحف البرونزية المصنعة بالسبك والصب، واستخدم ورق الفضة والنحاس في الترصيع، واعتبارا من نهايات القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري تم ترجيح

سبائك النحاس الأصفر الفاتح على اللون البرونزى فى التحف التى ستزخرف بأسلوب التطعيم هذا. ومنذ بداية النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى، وأخذ تطعيم النحاس فى التراجع، حتى أفسح مجاله تماما للترصيع بالذهب فيما بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى.

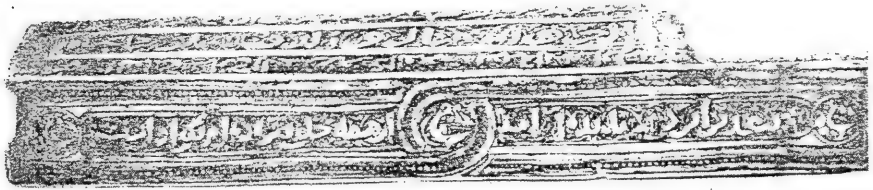
إن الجزء الأعظم من التحف السلجوقية المزخرفة بأسلوب التطعيم عليها أفايرز كتابية. وقد أوضحنا سابقا أن هذه الكتابات - أحيانا - ما تحتوى على معلومات عن أصل التحفة. والنماذج التى تحتوى على تاريخ واسم المدينة كثيرا ما تساعد أفضل المساعدة فى تأريخ وتحديد منشأ النماذج الأخرى التى تشبهها أو التى لا تحتوى كتاباتها على معلومات من أى نوع متعلقة بالتحفة. وسنتعرف على التحف المؤرخ معظمها، والمرتبطة بمدرسة خراسان متبعين فى ذلك تتبعا "كرونولوجيا" أى تاريخيا.

المقلمة:

إن أقدم تحفة مؤرخة بين التحف السلجوقية المزخرفة بأسلوب التطعيم أى التكفيت، هى مقلمة برونزية، توضح كتاباتها أنها مصنوعة فى سنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م وموجودة فى متحف الهرميتاج بـلننجراد (صورة ١٠٣) (٥٠٧).

⁽⁵⁰⁷⁾ انظر: Barrett, D. op. cit., p. 8; Idem. "Islamic Art of Persia", The Legacy of Persia, Oxford, 1953, p. 126; Giuzalian, L. T. "Bronzovi Kalemnan 1148", Pamyatniki epokhi Rustaveli, Leningrad, 1938, p. 217 - 226; Idem. "The Bronze Qalamdan 542/1148 from the Hermitage Collection", Ars Orientalis, vol. = VII, (1968), p. 95 - 119; Grabar, O. "The Visual Arts 1050 -

ومع أن الكتابة الموجودة فوق هذه المقلمة لم توضح المدينة أو المنطقة التي صنعت فيها، إلا أن كون جزء من هذه الكتابة مكتوبا باللغة الفارسية، يؤكد بشكل قاطع انتساب هذه التحفة إلى إيران. وهذا يذكرنا بالكتابة الموجودة في إناء بوبرنسكى المعروف بصنعه في مدينة هراة سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، وتشابه الميداليات الموجودة في زخارف كلتا التحفتين، والتشابه الكبير، بل - يمكن القول التطابق - الموجود بين رسوم الطيور التي تنظر إلى الخلف والتي استقرت داخل هذه الميداليات، كل هذه إشارات إلى إمكانية أن تكون المقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م إن لم تكن قد صنعت في هراة نفسها، فإنها على الأقل قد أنتجت في إحدى اتوليات منطقة خراسان.



صورة ١٠٣

والمقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م، أبعادها؛ ١٩ × ٣,٥ × ٢,٥ سم وقد صبت كقطعة واحدة. وهى تحفة برونزية، خصص جزء فى داخلها لوضع حقة للحبر. وفوق الأرضية المغطاة بالتوريقات والتفريعات النباتية، استقرت أفاريز الخط الكوفى والنسخ، وفى وسط الكتابة ميداليات صغيرة داخلها رسوم طيور متطابقة. هذه التحفة المزخرفة بهذا الشكل، قد

1350", The Cambridge History of Iran, V, (1968), p. 643;
Sceratto, U. op. cit., p. 59.

كفنت خطوطها فقط بأوراق الفضة والنحاس، أما الزخارف الأخرى فقد تمت بتكنيك الحفر.

الكتابة الموجودة عليها هي أمنيات بالسعادة، والنجاح، والشهرة لصاحب المقلمة. وتبين هذه الكتابة أيضا أن صاحبها هو (على بن يوسف بن عثمان الحاج) وأن الصانع الذي صنع المقلمة هو (عمر بن الفضل بن يوسف البياع). وكما سبقت الإشارة، فإن كلمة (البياع) التي تعني "التاجر" أو "السمسار" هي لقب أو صفة يستخدمها هؤلاء الذين يعملون بالتجارة (انظر حاشية ٣٦٥)، ومن ثم فإن صانع التحفة (عمر بن الفضل بن يوسف) أو صاحب المقلمة الذي يحمل نفس اسم عائلة الصانع (على بن يوسف) فكلاهما كما هو واضح من طبقة التجار. وكذلك، فإن تكرار اسم الصانع، إلى جانب اسم صاحب المقلمة عدة مرات، جنبا إلى جنب فوق بدن المقلمة؛ فهذا يدل على أن كلا الشخصين ينتمى إلى طبقة أو تنظيم اجتماعي واحد. وإن ميداليات الطيور، التي حشرت فيما بين خرطوشات الكتابة حشرا مما جعلها شبه متلاصقة في زخرفة المقلمة، وصفوف الخرز المتراسة بشكل غير متقن، وبشكل متواز مشكلة إطارات لتلك الخرطوشات، كل هذا يوضح أن الصانع هاو، وأنه قد صنع تحفته لأحد أقربائه المقربين، وما الشكل الذي نفذه به إلا تدعيم لأعجميته وعدم حرفيته.

إن المقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م، تحمل أهمية بالغة بين التحف السلجوقية الموجودة؛ وذلك لكونها أول نموذج مزخرف بتكنيك التكفيت المؤرخ، ولكونها أيضا؛ قد صنعت من قبل صانع هاو يعمل بالتجارة بنفسه وقد صنعها من أجل شخص آخر من طبقة التجار.

إناء بوبرنسكى:

ومن أروع الأمثلة المعروفة من التحف المعدنية المكفنة والتي ترجع إلى سلاجقة إيران، وتحمل تاريخاً، إناء من البرونز ضمن مجموعة بوبرنسكى "Bobrinsky" بمتحف الهرميتاج. ويتضح من كتابته أنه صنع في هراة سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م. وقد سبقت الإشارة إليه، وعرف باسم "إناء بوبرنسكى" (صورة رقم ١٠٤) (٥٠٨).

إن إناء بوبرنسكى المصبوب من البرونز، عبارة عن وعاء على قاعدة ذات بدن كروي. والبدن كله مزخرف بتكفيتات الفضة والنحاس. لقد قسم بدن الإناء بأشرطة أفقية، والأشرطة مترعة من داخلها بمناظر مستلهمة من الحياة، ومزدانة بـ "الخطوط الشخصية" والتي تشاهد على هذه التحفة لأول مرة في الفنون الإسلامية. وبدايات ونهايات هذه الخطوط غير واضحة. ويحتوى الشريط الأعلى على كتابة استخدم فيها الخط "النسخ الحيوي" وتتكون حروفه من شخوص آدمية. وقد تخللت هذا الإفريز أربع ميداليات دائرية في أربعة أماكن مختلفة. وداخل كل ميدالية يوجد رسم لشخص جالس متربعا بين تينين متحزين.

(508) انظر: - Barrett, D. op. cit., p. 9; Dimand, M. Handbook, p. 139 - 140; Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 193 - 14; Harari, R. صورة 208; Grube E. J. The World of Islam, p. 26, vol. XII, Pl. 1308; Kühnel, E. op. cit., vol. VI, p. 2489 136; RCEA, p. 40, no. 326; Sceratto, U. صورة Kleinkunst, p. 175 11; Veselovsky, N. I. Geratsky صورة op. cit., p. 159 - 161, bronzovy Kotelok, 559 goda gidzhry iz Sobraniya grafa A. A. Bobrinskogo, St. Petersburg, 1910, Pl. V.



صورة ١٠٤

أما الإفريز الثاني؛ فيحتوى على رسوم لمناظر لهو وتسلية؛ عبارة عن شخوص تعزف على الساز الرباب، وبعضها يرفع الكئوس، وراقصات، ولاعبي أكروبات، وقد تراصوا جنباً إلى جنب داخل الميداليات الكبيرة، فوق هذه التحفة، مكونة أفاريز غير واضحة البداية والنهاية. وكانت هذه المناظر مألوفة فوق تحف العصر الإسلامى المبكر. ومما يلفت النظر وجود أشخاص يلعبون الطاولة بين الشخوص اللاهية.

وداخل الإفريز الثالث الذى جاء موقعه فى وسط الإناء بالضبط، تستقر كتابة قد كتبت بالخط الكوفى المضفر. وتحت هذه الخطوط؛ نرى فى الإفريز أو الشريط الرابع شخوص فرسان وقد اصطفوا وكأنهم متجهون نحو الحرب أو إلى الصيد.

أما داخل الشريط الخامس والأسفل، فقد لف بكتابة هى مزج بين خط "النسخ ذو الرعوس الآدمية" و"الخط المسكون" الذى يتماوج ويتجول بين الأشكال الحيوانية.

وأهم الكتابات التى تقدم معلومات متعلقة بإناء بوبرنسكى، الكتابة الموجودة على حافة فم الإناء. فمن هذه الكتابة^(64*) التى كتب نصفها بالفارسية إلى جانب نصفها العربى، يتضح أن هذا الإناء، إلى جانب أنه قد

صنع في مدينة هراة وسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م فقد صنع من أجل تاجر زنجاني "شمال غرب إيران" يسمى رشيد الدين عزيز بن أبو الحسين. وكذلك يحمل اسم الصانع الذي صبه وهو محمد بن عبد الواحد، كما تعلمنا باسم النقاش الذي قام بأعمال الزخرفة وهو حاجب مسعود بن أحمد. وتوضح الكتابة الموجودة فوق هذا الإناء أنه طلب من قبل تاجر زنجاني، وأنه صنع في مدينة هراة، وأن تحفا معدنية مزخرفة بتكنيك الترسيع قد تمت في مدينة هراة، وهذا يؤكد ما ذهب إليه الجغرافي العربي أبو زكريا القزويني، الذي كتب في القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري أن تحفا مزخرفة بأسلوب التطعيم قد صنعت في هراة، وأن هذه الآثار قد أرسلت إلى مناطق خارج خراسان^(٥٠٩).

إن وجود مناظر من حياة العظماء، والنبلاء، مثل الحفلات، والولائم، واللعب بالسيف، والصيد بالصقر أو الفهد أو مناظر العرش، واحتلال الألقاب التي تشبه الألقاب التي يستخدمها العظماء مكانا بين الكتابة، توضح للعيان بوضوح كامل أن طبقة ثرية كالتجار قد بدأت تحتل مكانها البارز في المجتمع السلجوقي فيما بعد منتصف القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري. كما يوضح أن التجار في ذلك العصر لم يعد اهتمامهم منحصرًا في الثروة وجمعها فقط، بل انتقل إلى حرصهم على امتلاك الألقاب والتحف الفنية أيضا.

توجد أيضا آنية أخرى مزخرفة بتكنيك التكفيت، كبيرة الشبه بإناء بويرنسكي من ناحية القالب، ولكنها لا تحمل تأريخا في كتاباتها هذه النماذج الموجودة في المتحف البريطاني (صورة ١٠٥) والهرميتاج، والميتروبوليتان وضمن مجموعات كبيرة في لندن، ومعرض فنون بالتمورا والترس

⁽⁵⁰⁹⁾ انظر: Kazvini, Kitab Athab Athar al-Bilad, (ed. F. Wüstenfeld), Göttingen, 1849, II, p. 322.

Baltimore Walters. مثلها مثل إناء بوبرنسكى من نتاج النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى وفى خراسان^(٥١٠).



صورة ١٠٥

(510) عن الأوانى الإيرانية الأخرى المزخرفة بتقنية التكفيت والتي تشبه إناء بوبرنسكى
انظر:

Aslanapa, O. Turkish Art And Architecture, p. 284. Barrett, D. op. cit., صورة 10; Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle" op. cit., ص. 205 و 207; Fehérvári, G. op. cit., kat. no. 89, 90, 92, Pl. 29 a-c و Pl. 30 a, c; Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 53; Grube, E. The World of Islam, p. 76, صورة 42; Harari, R. op. cit., vol. XII, Pl. 1306 A, 1307; Marari, L. A. Islamic Metalworkers and their Works, p. 71, Pl. 10; Pinder-Wilson, R. H. "Two Persian Bronze Buckets", British Museum Quarterly, vol. XXIV, 1-2, (1961), p. 54-57; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 64; The Arts of Islam, Kat. no. 179.

إبريق تفليس:

وهناك تحفة أخرى مهمة جدا، مزخرفة بتكنيك التكفيت، توضح كتابتها بأنها صنعت على يد صانع من هراة، وتحمل تاريخا، وموجودة في متحف تفليس. هذه التحفة عبارة عن إبريق من النحاس الأصفر مؤرخ بسنة ٥٧٧/٥٧٨ هـ / ١١٨١/١١٨٢م وقد صنع بطريقة الطرق^(٥١١). (لم أتمكن من الحصول على صورة هذا الإبريق، ولكن من المعروف أنه كبير الشبه بإبريق صورة رقم ١٠٦ الموجود في متحف المتروبوليتان).

وبفضل الإبريق الموجود في متحف تفليس، والذي صنع سنة ٥٧٧/٥٧٨ هـ / ١١٨١/١١٨٢م على يد الأسطى محمود بن محمد الهراتي، أمكن نسبة مجموعة من الأباريق المصنوعة من النحاس الأصفر، والتي تظهر تشابها كبيرا مع إبريق تفليس من ناحية المواد الخام، والقوالب والصنع، وتقنية الزخرفة وحتى الرسوم، ولكنها تخلو في كتاباتها من ذكر تاريخ ومكان الصنع. تلك الأباريق أمكن نسبتها إلى خراسان، وتأريخها بنهاية القرن الثاني عشر، أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس والسابع الهجريين. هذه الأباريق التي تذكر أبدانها المضلعة بالمقابر السلجوقية، التي نرى على معظمها زخارف بلاستيكية على شكل تماثيل حيوانات؛ كالأسد والخطاف الأسطوري، أو طيور استقرت فوق الأباريق بأسلوب الزخرفة البارزة، هذه الأباريق تكاد تكون كلها من النحاس الأصفر.

⁽⁵¹¹⁾ انظر: Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural forms in Seljuq Metalwork", op. cit., p. 93; Barrett, D. op. cit., p. 9; Dimand, M. Handbook, p. 141; Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 196; Giuzalian, L. T. "Bronzovoi Kufshin 1182", (The Bronze Jug of 1182), Pamyatniki epokhi Rustaveli, (The Monuments of the Epoch of Rustaveli), Leningrad, 1938, p. 227 - 236, Pl. 29 - 30; Sceratto, U. op. cit., p. 64.

فى القسم الذى تناولنا فيه التحف المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر، تعرفنا على مشربية فضية من أعمال خراسان، ومزخرفة برعوس طيور بارزة على بدنها، وأوضحنا أن هذه التحفة، هى رائدة، ومقدمة لشمعدانات وأباريق العصر السلجوقى المزخرفة بالتمائيل الحيوانية (انظر شكل ٣٢ وحاشية ٢٧٩). أما الزخارف الهيكلية البارزة، فهى نطالعها بشكل أكثر نمواً وتطوراً فوق مجموعة من أباريق النحاس الأصفر التى صنعت فى خراسان فى العصر السلجوقى.

ربط م. آغا أوغلو بين الأباريق الخراسانية ذات الأبدان الأسطوانية التى تتسع قليلاً كلما اتجهت إلى أعلى، والتى زخرفت سطوحها بأضلاع عمودية محفورة، وبين الأباريق القراخانية والسلجوقية الصنع، وقد قسم تلك التحف المزخرفة سطوحها بالحفر والنقر أو الأضلاع إلى أربع مجموعات من ناحية أشكالها: (٥١٢)

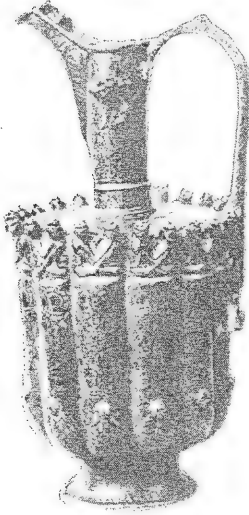
المجموعة الأولى:

الإبريق المؤرخ بسنة ٥٧٧ / ٥٧٨ هـ = ١١٨١ / ١١٨٢ م والموجود فى متحف تفليس، وهو مرتبط بأباريق المجموعة الأولى ذات الأبدان الأسطوانية والمزخرفة بحفريات مقعرة. وقد أوضح آغا أوغلو أن الحفريات المقعرة الموجودة فوق هذه التحفة تشبه الحفر المزخرف به بدن تربة ميل رادقان ١٢٠٥ م = ٦٠٢ هـ (٥١٣) من آثار العهد السلجوقى فى خراسان، ومنارة جامع

Agaoğlu, M. "The Use of Architectural Forms...", op. cit., انظر: (512)
p. 93 - 97.

Aslanapa, O. Türk Sanatı, عن منارة جامع جار قورغان فى ترمز؛ انظر: (513)
I, İstanbul, 1972, p. 24, صور. 36 - 37.

جار قورغان (١١٠٨ م = ٥٠٢ هـ) ^(٥١٤) من أعمال العصر القراخاني في "ترمز". وعلاوة على ذلك، فسطح الإبريق المؤرخ بسنة ٥٧٧ / ٥٧٨ هـ = ١١٨٢ / ٨١ م قد ازدان بخطوط تنتهي هامات الحروف فيها برعوس آدمية، ورموز ملكية قد تمت بتكنيك التكفيت.



صورة ١٠٦

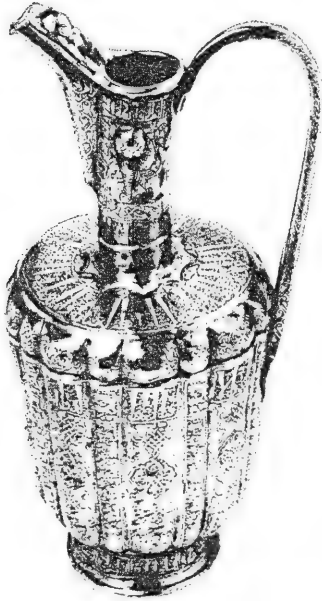
وهناك إبريقان آخران يشبهان إلى حد كبير الإبريق المؤرخ بسنة ١١٨٢ / ٨١ من ناحية تشكيل البدن، أو من ناحية الزخرفة. ورعوس أكتاف هذه التحف الموجودة في متحف الميتروبوليتان (صورة ١٠٦) ^(٥١٥)، وفي المتحف البريطاني ^(٥١٦)، والمؤرخة ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي / السابع الهجري، رعوسها مزخرفة بتمائيل طيور، أو بالخطاف الخرافي، أما الرقبة فمزخرفة بترصيعات على هيئة أسد، وفوق هذه الأباريق أيضا استقرت خطوط تنتهي هامات الحروف فيها برعوس آدمية، ورموز فلكية نقشت بورق الفضة والنحاس كما هو الحال على النموذج الموجود في متحف تفليس.

⁽⁵¹⁴⁾ عن تربة ميل رادقان؛ انظر: Ibid., p. 86 - 87, صور 133 - 134

⁽⁵¹⁵⁾ Dimand, M. "Saljuk Bronzes from Khurasan", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. IV - 3, (1965), p. 87 - 92; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 64, Pl. 61; Survey, vol. XII, Pl. 1322.

⁽⁵¹⁶⁾ Barrett, D. op. cit., p. 9 - 10, صور 6-7; Survey, vol. XII, Pl. 1325; The Arts of Islam, Kat. no. 188.

إن بدن الإبريق الموجود في متحف الميتروبوليتان والخاص بمجموعة بييربونت مورغان "Pierpont Morgan" في نيويورك، مغطى بأفـرع نباتية تنتهي هاماتها برعوس حيوانية، وعلى كل حفر مقعر استقر رمز بُرج من الأبراج الفلكية هو وكوكبه؛ فمثلاً برج الحمل، الذي يمثل كوكب المريخ، قد صور أحياناً على هيئة إنسان أمسك في إحدى يديه سيفاً، وفي الأخرى رأساً مقطوعاً. وعلى هذا المنوال فالثور،



فينوس يجلس فوق الثور، والجوزاء مع التنين برعوسه، والسرطان وقد التقى حوله القمر برأس تنين من ناحيته.

وهناك نموذج آخر يمكن إلحاقه بأباريق المجموعة الأولى المزخرفة بأضلاع مقعرة على أبدانها، موجود في متحف ألبرت وفيكـتوريا. هذا الإبريق المؤرخ ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، سطحه أيضاً مزخرف بأضلاع مقعرة ولكن الفرق أن أحدهما سميك والآخر رفيع أو بتعبير آخر أحد الأضلاع أعرض من الآخر. (صورة ١٠٧)^(٥١٧).

صورة ١٠٧

(517) أنقدم بوافر الشكر إلى إدارة المتحف التي وفّرت لي صورة الإبريق رقم (Env.

(no. 592 - 1898

(Crown Copyright. Victoria and Albert Museum).

المجموعة الثانية:

ازدانت أجسام أباريق المجموعة الثانية، التي تبدى تشابها كبيرا مع الآثار المعمارية، بالأضلاع المقطعية المثلثة، وكذلك بتجويفات محدبة. والنماذج المرتبطة بهذه المجموعة موجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية^(٥١٨) ومتحف الفنون الجميلة فى كييف^(٥١٩) وفى المتحف البريطاني^(٥٢٠) وضمن جموعة كبير^(٥٢١) وفى Modena Estense Galleria (صورة ١٠٨)^(٥٢٢). وقد وجد م. آغا أوغلو تشابها بينها وبين "قبة كيشمار" فى خراسان (منتصف القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري)^(٥٢٣). وبين منارة قطب فى دلهى (٥٩٦هـ = ١١٩٩م)^(٥٢٤). وفوق أكتاف الجزء الأعظم من أباريق هذه المجموعة المؤرخة فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى وبدايات القرن الثالث عشر/ السابع الهجرى استقرت تماثيل صغيرة للخطاف أو لطيور قد صنعت بطراز الزخرفة البارزة.

Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural...", op. cit., p. 95, انظر: ⁽⁵¹⁸⁾
3; Dimand, M. Handbook, p. 140; Museum für Islamische
Kunst Berlin, Kat. no. 351; Sarre, F. Erzeugnisse Islamischer
Kunst, nr. 15.

⁽⁵¹⁹⁾ Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural...", op. cit., 16 حاشية.

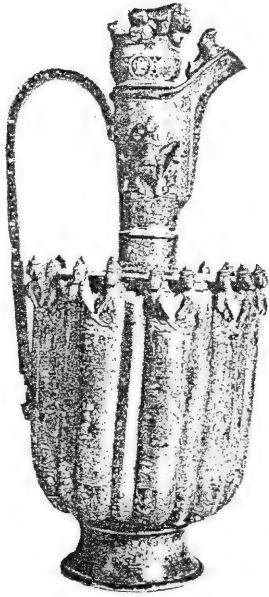
⁽⁵²⁰⁾ Barrett, D. op. cit., p. 9; Survey, vol. XII, Pl. 1326.

⁽⁵²¹⁾ Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 53, Pl. 16.

⁽⁵²²⁾ Sceratto, U. op. cit., p. 56 - 57 و 69, صور 24 - 26.

⁽⁵²³⁾ Ibid., p. 48, صورة 74.

⁽⁵²⁴⁾ Ibid., p. 84 - 85, صور 131 - 132.



صورة ١٠٨

إن عنق الإبريق الموجود في "مودينا" مزخرف برسم فارس صياد ممسكا في يده بشاهين، وقد نقش كتطعيم بارز، أما الصنبور وغطاء الصنبور الذي أخذ شكلا كرويا فقد زخرفها أيضا بتمائيل أسدية صغيرة. وفوق بدن هذا الإبريق زخارف عبارة عن أشرطة تحتوى على مناظر صيد، وطرب ومرح، تذكر بزخارف إناء بوبرنسكي، وقد تمت بأسلوب التطعيم، كما تستقر كتابة بخط النسخ المنتهى برعوس آدمية، والخط الكوفي المضفر فوق أبدان هذه الأباريق.

المجموعة الثالثة:

أباريق المجموعة الثالثة، التي تشبه الآثار المعمارية، عبارة عن نماذج تتكون أجسادها من اثنتى عشرة زاوية. وبعض هذه الأباريق يذكر بتربة مؤمنة خاتون (١١٦٨م = ٥٦٤هـ)^(٥٢٥) الموجودة في ناهجواند (شمال غرب إيران) وهو في متحف قصر گلستان في طهران^(٥٢٦)، أما النماذج الموجودة في متحف الهرميتاج (صورة ١٠٩)^(٥٢٧)، فإن حوافها مستوية. أما حواف

(525) Ashton, L. "Early Metalwork", Burlington Magazine, LVIII, (1931), p. 40; Survey Vol. XII, Pl. 1314.

(526) Survey, vol. XII, Pl. 1323.

(527) عن النموذج الموجود في اللوفر؛ انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. 130; Survey, vol. XII. Pl. 1328.

نماذج الأباريق الموجودة فى اللوفر، ومتحف الفنون فى كليفلاند،^(٥٢٨)
 وضمن مجموعة هومبرج (صورة رقم ١١٠)^(٥٢٩) فمقعرة إلى حد ما.



صورة ١١٠



صورة ١٠٩

ومن الأفكار المطروحة؛ أن الأباريق التى تكون المجموعة الثالثة، صنعت
 باثنتى عشرة حافة رغبة فى أن تزخرف بإشارات ورموز البروج الفلكية
 الاثنتى عشر^(٥٣٠). ولكن لما كان فيما بين أباريق خراسان، نماذج ذات اثنتى

⁽⁵²⁸⁾ عن النموذج الموجود فى كليفلاند، انظر: Baer, E. Sphinxes and Harpies,

Pl. XIV, fig. 24.

⁽⁵²⁹⁾ Survey, vol. XII, Pl. 1324.

⁽⁵³⁰⁾ Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen und ihr Meister", Jahrbush der
 Preussischen Kunstsammlungen, 60, (1939). p. 15.

عشرة حافة، ولم تزخرف بالرموز والإشارات البروجية، أو مزخرفة بالإشارات الفلكية الاثنتى عشرة، دون أن تكون لها تلك الكنارات الاثنتى عشر، فهذا ينفى ما جاء فى وجهة النظر هذه.

إن الزخارف التى تم صنعها بتكنيك التكفيت فى النماذج الموجودة ضمن مجموعة هومبرج من الأباريق بحوافها الاثنتى عشرة، توضح أنها تمت بأسلوب أكثر نضجا من زخارف الأباريق الأخرى. وفى اعتقادنا أن إبريق مجموعة هومبرج هو نموذج قد صنع فى أرض الجزيرة أو فى غرب إيران على يد أحد الصناع الذين هربوا من خراسان إلى المناطق الواقعة فى الغرب خلال الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى، أو أنه من نتاج خراسان قبيل استيلاء المغول عليها سنة ٦١٩هـ = ١٢٢٢م.

المجموعة الرابعة:

إن أبدان أباريق المجموعة الرابعة التى تشبه الآثار المعمارية التى على شكل أسطوانى لم تزخرف بأضلاع أو مقعرات، بل تركت عادية. ففى النماذج الموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية، نجد أن تماثيل الطيور وهياكلها، المنفذة بأسلوب الزخرفة البارزة قد أخذت أماكنها على الكتف، فى حين نجد أن بدن الإبريق سلندرى عادى^(٥٣١). وقد شبه بقبة شاريار

⁽⁵³¹⁾انظر: - 96 p., op. cit., M. Ağaoğlu, "The Use of Architectural..."

7; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 416; 97صورة; Sarre, F. Erzeugnisse Islamischer Kunst, no 16.

أبو الفوارس (٤١٣هـ = ١٠٢٢م) ^(٥٣٢) فى لازم وتربة جيهيل دختران
(٤٤٨ = ١٠٥٦م) ^(٥٣٣) الموجودة فى دامغان.

إن كل أباريق النحاس الأصفر المزدانة بالتماثيل والهيكل الحيوانية الصغيرة، والتي تظهر تشابها كبيرا مع المعمارية من ناحية القوالب، كلها مكفّنة بأوراق الفضة والنحاس، وفى زخارف أغلب هذه التحف قد استخدمت إشارات البروج الفلكية، ومناظر الصيد واللهو، والخطوط ذات الرعوس الآدمية، الوريدات السباعية الديسكات (انظر حاشية ٤٤٦) التى تعتبر علامة مميزة لخراسان وخاصة بها.

كما توجد شمعدانات مرتبطة بمجموعة الأباريق البرونزية الخراسانية مزخرفة بتقنيات الروبيوزيه والتكفيت ومصنوعة بتقنية الطرق. ونماذج هذه الشمعدانات المزدانة بهياكل طيور أو أسود قد رصت بجوار بعضها، والتي تتكون أبدانها من أشكال قمعية، سداسية الأضلاع، وسباعية الروزيتات ورعوس الكتف - أحيانا سداسية الزوايا - موجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة (صورة ١١١) ^(٥٣٤). ومتحف ألبرت وفيكتوريا، (صورة ١١٢) ^(٥٣٥). متحف اللوفر ^(٥٣٦). ومعرض الفريز ^(٥٣٧). والهرميتاج ^(٥٣٨). هذه

انظر: ⁽⁵³²⁾ Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural", op. cit., p. 96.

صورة 65. Aslanapa, O. Türk Sanatı, I, p. 65.

⁽⁵³³⁾ Aslanapa, O. op. cit., p. 64 - 65, صورة 98.

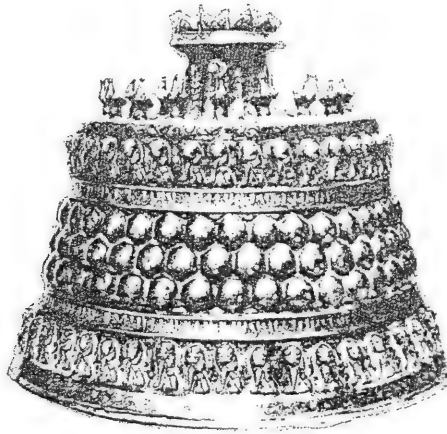
⁽⁵³⁴⁾ Survey, vol. XII, Pl. 1321.

⁽⁵³⁵⁾ أعترف بواجب الشكر لإدارة المتحف التى أمنت لى الحصول على صورة هذه الصورة؛

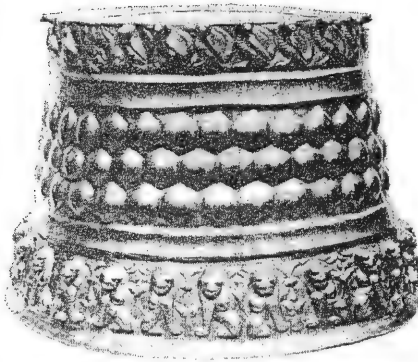
Crown Copyright, Victoria and Albert Museum.

⁽⁵³⁶⁾ Arts de l'Islam, Kat. no. 131; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 175, صورة 137; Migeon, G. Manuel, II, p. 44, fig. 233; Sceratto, U. op. cit., p. 70.

المجموعة من الشمعدانات تنسب إلى خراسان فى نهايات القرن الثانى عشر
أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.



صورة ١١١



صورة ١١٢

(537) Atul, E. Persian Exhibition, Kat. no. 60.

(538) Dimand, M. Handbook, p. 140.

ونموذج آخر من التحف الخراسانية المؤرخة والمزخرفة بتكنيك التكفيت، هو إبريق برونزي مصنوع بتقنية الصب، كمثرى البدن وموجود في متحف اللوفر. يتضح من الكتابة الموجودة فوق هذه التحفة التي يشبه القسم العلوى فيها قناديل روما الزيتية، أنها قد صنعت من أجل التاجر سليمان بن عثمان الناهجوانى سنة ٥٨٦هـ = ١٩٠ ميلادية (صورة ١١٣) ^(٥٣٩).

كما يوجد إبريقان برونزيان آخران، من القالب نفسه؛ أحدهما فى متحف الميتروبوليتان (صورة ١١٤) ^(٥٤٠)، والآخر ضمن مجموعة بيتل Peytel ^(٥٤١). ويتضح من الكتابة الموجودة على نموذج الميتروبوليتان والذي يرجع إلى مجموعة "Moore" أن صاحب التحفة هو "الأديب طاهر بن عبد الرحمن بن على السيستانى" ومن كتابة إبريق بيتل نعلم أيضا أن صانع التحفة المزخرفة بأسلوب التطعيم هو الأسطى "على الإصفرائينى" ^(٦٥*).

⁽⁵³⁹⁾ Arts de l'Islam, Kat. no. 129; Dimand, M. Handbook, p. 141, fig. 83; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2488 و vol. XII, Pl. 1309 A; Migeon, G. L'Orient Musulman, vol. II. Pl. 23; RCEA, vol. IX, (1937), p. 171, no. 3444; Sceratto, U. op. cit., p. 53 و 62، صورة 14.

⁽⁵⁴⁰⁾ Dimand, M. "A Persian Bronze Ewer of the 12th Century", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXIX-2, (1934), p. 25; Idem. "Saljuk Bronzes from Khurasan", op. cit., p. 90-91; Idem. Handbook, p. 141، صورة 83; Sceratto, U. op. cit., p. 62; Survey, vol. XII, Pl. 1309 C.

⁽⁵⁴¹⁾ Dimand, M. Handbook, p. 141; RCEA, vol. IX. (1937), p. 260, no. 3585. Sceratto, U. op. cit., p. 62; Survey, vol. XII, Pl. 1309 D.



صورة ١١٣

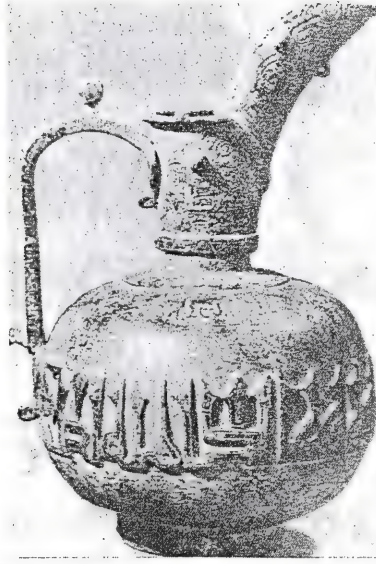


صورة ١١٤

وهكذا، يتضح أن الأباريق ذات الأبدان الكثرية، والصنابير التي على شاكلة قناديل الزيت الرومانية Roma تعود إلى نهايات القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري، وترجع إلى منطقة خراسان أيضا.

ومن بين الأباريق السلجوقية الإيرانية التي طبقت تكتيك التكفيت، عدد من الأباريق البرونزية ذات أبدان كروية، وصنابير = "بزابيز" طويلة تشبه منقار الطير (صورة ١١٥). وجسم هذه التحفة الموجودة في متحف الميتروبوليتان قد صنع بالسبك وصب المعدن من ناحية، ومن ناحية أخرى مزخرف بشريط كتابي تذكاري بالخط الكوفي المتحرك والمصبوب، ومطعم بالفضة من مكان لآخر. ومن كتابة هذا الإبريق أيضا، لا نحصل على أى معلومات سوى الأمنيات الطيبة لصاحبه، وأنه كأكثر الأباريق السلجوقية المزخرفة بتقنية التكفيت، يعود إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي، ويحتمل أنه يرجع إلى خراسان^(٥٤٢).

(542) Abu-I-Faraj al-'Ush, M. op. cit., p. 188 - 190; Sceratto, U. op. cit., p. 53, صورة 13.

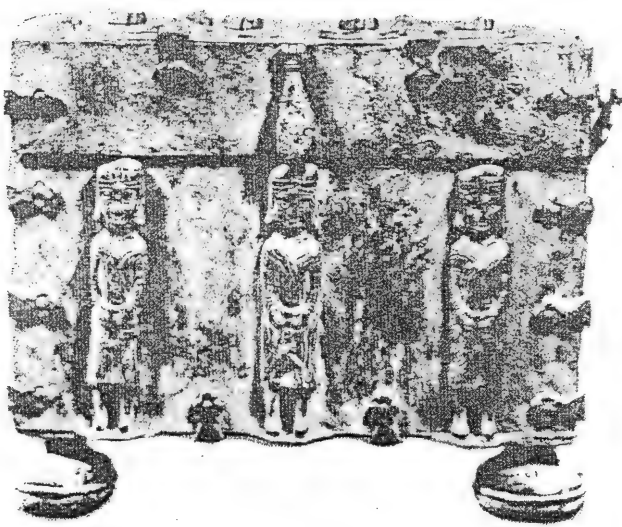


صورة ١١٥

العلب: الصناديق

وهناك تحفة سلجوقية إيرانية أخرى، مزخرفة بتكنيك التكفيت، وعليها تاريخ، كانت سابقا ضمن مجموعة ستورا Stora ولكنها الآن موجودة ضمن مجموعة إ. جاكسون هولمز، وهي علبة برونزية مؤرخة بسنة ٥٩٤هـ = ١١٩٧م (صورة ١١٦). وجه هذه العلبة الصغيرة الأمامي مزدان ومنقوش بتمثيل بشرية. هذه العلبة الصغيرة (٢١سم) على شكل صندوق مصنوع بتقنية السبك والصب^(٥٤٣).

(543) Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2491 و vol. XII, Pl. 1303 A-B; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 65, Pl. 63; RCEA, vol. IX, (1937), p. 210, no. 3500; Wiet, G. L. Exposition Persane de 1931, p. 31, no. 27.



صورة ١١٦

وهناك علب وصناديق من النحاس الأصفر أو البرونز، منقوشة بأسلوب التكفيت، وقد صنعت بالسبك والصب، وتنسب إلى إيران في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري. وتوجد علبة صغيرة برونزية على شكل صندوق، ضمن مجموعة خاصة في باريس، وتخص عائلة لا تود ذكر اسمها (صورة ١١٧ - أ - ب)^(٥٤٤). وأبعاد قاعدة العلبة ١٣,٥ × ١٥ سم. ومن الكتابة الموجودة على هذه التحفة يتضح أنها صنعت على يد صانع يدعى (أحمد بن سعد) وقد لقب نفسه بالفقيه.

وعلى الوجه الأمامي المحاط بإطار كتابي مكتوب بخط النسخ فوق العلبة التي صنعها الفقيه أحمد بن سعد، توجد لوحة مقسمة، قد استقر في

⁽⁵⁴⁴⁾ Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork- VI", B. S. O. A. S., Vol. XXI, (1958), p. 227 - 235, Pl. I-III و V; RCEA, vol. XI, (1941 - 42), p. 242, no. 4367.

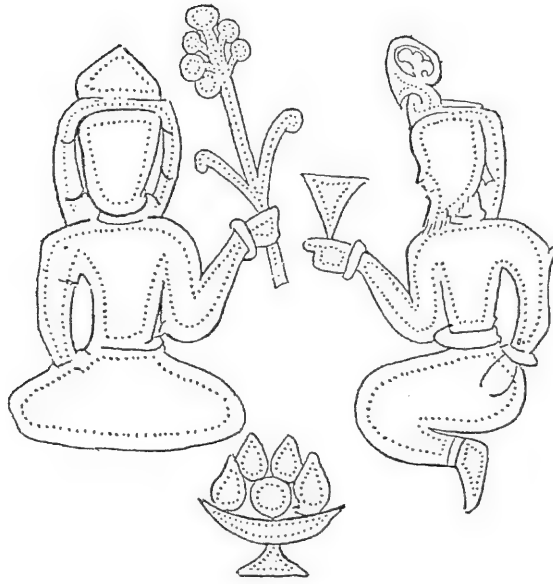
وسطها رسم لشخص وقد جلس متربعا وإلى جوار هذا القومپرتمان (القسم) نرى رسوم غرفين على الجانبين، وقد انتهت أذناهما برعوس أسدية (صورة ١١٧ أ)، أما الأوجه الجانبية المحاطة أيضا بأطر من الكتابة الكوفية، فتوجد ميداليات وقد صورت شخصا جالسة فيما بين تينين داخلها، كذلك التي سبق وأن رأيناها على إناء بوبرنسكي. أما الوجه الخلفى للصندوق؛ فهو مزخرف بميدالية كبيرة، نرى داخلها شخصين؛ أحدهما من المواجهة والآخر من الجانب وفيما بينهما طبق فاكهة على أقدام. وقد استقرت كل هذه الرسوم فوق أرضية مغطاة بتفريعات نباتية ملتفة بشكل ديناميكي، وقد بدا الشكل البشرى المصور من الجانب ملتحيا، وقد وضع على رأسه غطاء للزينة، وأمسك في يده قدحا. أما الشكل المصور من المواجهة فهو لشخص قد ارتدى، أى قلنسوة مخروطية الشكل. وفي يده زهرة طويلة الساق (شكل ٤٠). وهذه الشخص المصورة في وضع مختلف عن المعتاد في رسم الشخص الموجد في مشاهد اللهو التي تزخرف بها التحف السلجوقية، تعطى انطباعا بأنها عناصر في مشهد من مراسم رسمية. وكما سبقت الإشارة. فإن الشخص التي تصور وفي أيديها أقداح، أو ممسكة بزهور طويلة السيقان، وقد جلست متربعة، كانت ترى في مناظر ومشاهد الاحتفالات والمراسم على اللوحات الجصية الجدارية في پنج كنت خلال القرنين ٧ / ٨ الميلاديين الأول والثاني الهجريين (انظر حاشية ٢١٨، ٢٣٧). فظهور الشخص نفسه بعد قرون - حتى ولو كانت قد فقدت مفاهيمها - مرة أخرى، فوق عتبة معدنية سلجوقية ترجع إلى خراسان في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي / السادس الهجري، لتثبت مرة أخرى ارتباط صناع التحف المعدنية بالتكوينات الزخرفية والجمالية التقليدية.



صورة ١١٧ a

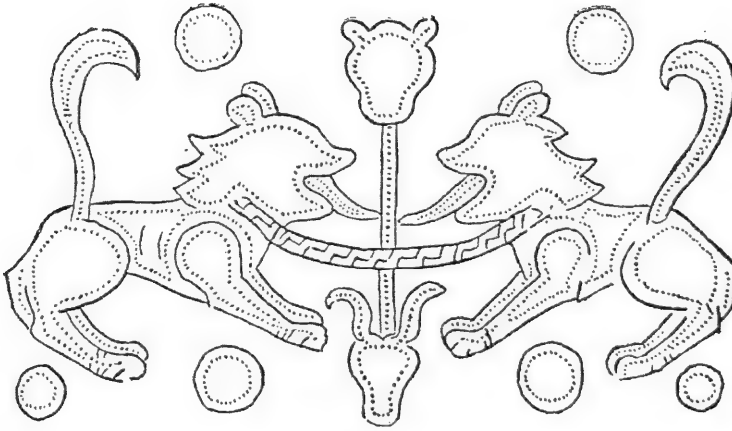


صورة ١١٧ b



شكل ٤٠

وفوق غطاء العلبة التى تحمل توقيع الفقيه أحمد بن سعد، يستقر تجسيد لأسدين متقابلين، فى عنقيهما سلاسل، وقد ربطا فى عامود طرفاه العلوى والسفلى رعوس حيوانية (أسد وثور)، وقد تدلى لسانهما المخروطيان إلى الخارج (شكل ٤١). إن مجسم زوج الأسود الذى نصادفه كثيرا، فى زخرفة الخانات والآثار المعمارية السلجوقية، وخاصة على الأسوار والأبواب، من الواضح أنها تحمل مفهوم الحماية، وأنها قد استخدمت فوق هذه الأعمال كحيوانات حارسة (انظر حاشية ٣٧٣: و س. أونال: مجسم الأسد المزدوج الجسد فى الفنون السلجوقية.. و ج. أوناي: مجسم الأسد فى العمارة السلجوقية الأناضولية).. واستخدام تكوينة "الأسود الحارسة" فوق غطاء صندوق معدني، يجعلنا نفكر فى أن هذه التحفة لابد أنها قد صنعت لى تحفظ كنزا ثميننا جدا، وفى غاية الأهمية.



شكل ٤١

وتحتوى مجموعتا كبير فى لندن^(٥٤٥)، وهيرامانجك فى نيويورك^(٥٤٦) على علب نحاسية على شاكلة صناديق. ومن بينها تلك التحفة الموجودة ضمن مجموعة هيرامانجك، والمؤرخة فى حوالى سنة ٥٩٧هـ = ١٢٠٠م (صورة ١١٨ - أ - ب)، إن تكنيك التكفيت المطبق فوقها، يختلف عن تكنيك التكفيت المطبق على الأعمال السلجوقية الأخرى؛ فالخطوط والرسوم المزخرف بها سطح العلبة لم تنقش بالصفائح أى الأوراق المعدنية، بل على العكس، فأجزاء الأرضية المتبقية خارج نطاق الرسوم هى التى دقت، وأصبحت كمحاجن التطعيم، ثم ملئت هذه المحاجن بالنيالو، وهكذا تم الحصول على رسوم باللون الفاتح على أرضية من لون داكن. وأوجه العلبة التى أحيطت من أطرافها بأطر بالكتابات الكوفية، مزخرفة برسوم الخطاف

(545) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 85, Pl. 27a.

(546) Rice, D. S. Studies in Islamic Metalwork - VI", op. cit., p. 234 - 239, Pl. VI.

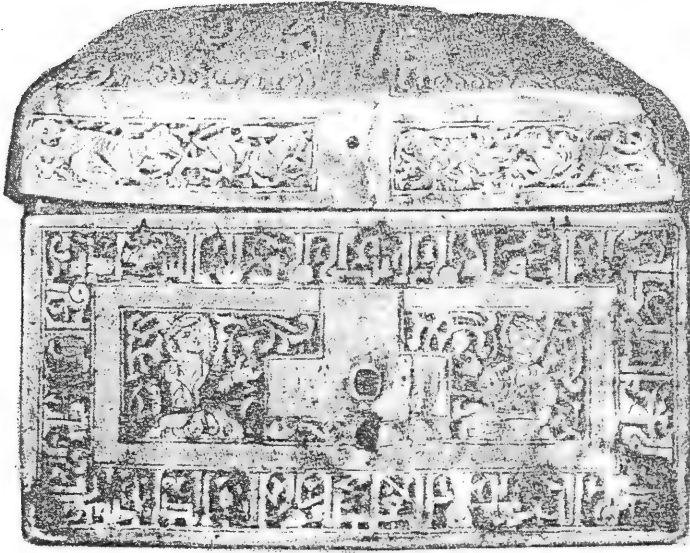
والغرفين وأبو الهول، وتنتهى أطراف أذناها بشكل التنين، وكذلك برسوم حيوانات كالأرنب وكلاب الصيد وغير ذلك من الحيوانات المتعلقة بالصيد، ومزدانة بشخوص الموسيقيين الذين يعزفون على العود أو الدف أو طبول الحرب. ولما كانت هذه العلبة تكشف عن اختلاف واضح عن الأعمال الخراسانية من ناحية تكتيك الزخرفة، فإن ذلك يجعلنا نفكر فى احتمال أنها قد صنعت فى منطقة أخرى غير العالم السلجوقي.

(وتوجد علبة فى متحف حاجى بكداش ترجع إلى إيران فى العصر السلجوقي، وغطاؤها مزخرف بتكتيك التكفيت، وسوف ندرس هذه التحفة عند التعريف بالنماذج الموجودة فى متاحف تركيا).

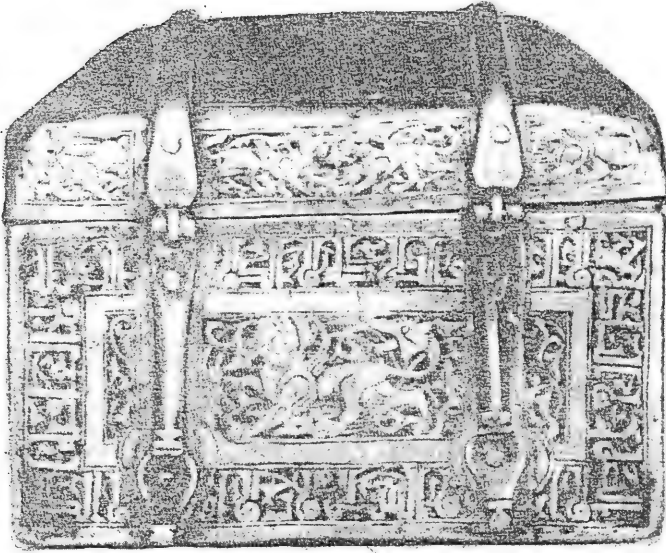
مباخر أسدية:

وصلت إلينا بعض التحف الخراسانية، المزخرفة بتكتيك التكفيت، ومع أنه ليس هناك نماذج أخرى مؤرخة وترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى، فإن بعض هذه التحف غير المؤرخة من الممكن أن نخمن أو نتوقع أنها ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر/ السادس الهجرى أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى. ومثال ذلك المبخرة الأسدية الشكل^(٥٤٧) المزخرفة بأسلوب التخريم جنباً إلى جنب مع أسلوب التطعيم وهى موجودة فى الهرميتاج، وهى تشبه إلى حد كبير المبخرة الأسدية الشكل (انظر حاشية رقم ٤٣٥ وصورة رقم ٧٦) المزخرفة بتقنية

(547) Survey, vol. XII, Pl. 1304 A-B.



صورة ١١٨ a



صورة ١١٨ b

التخريم، والمؤرخة بسنة ٥٧٧هـ = ١١٨١م والموجودة في متحف الميترولوجياتان. وهما متشابهتان جدا سواء من ناحية القلب، أو من ناحية تفاصيل وسمات زخرفة التخريم اللتين تزيينها. ومن ثم فإنه يمكن تصور أن هذه التحفة قد صنعت حوالى سنة ٥٧٧هـ = ١١٨١م.

قنينات برونزية:

وهناك تحفة أخرى من أعمال خراسان، ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى، وهى عبارة عن قاعدة قنينة برونزية^(٥٤٨) مزخرفة بالتكفيت بالنحاس، وموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. ويتضح من كتابة هذه التحفة التى ينقصها جزء الرقبة، أنها تحمل توقيع لصانعين مختلفين، وإن كان أحد التوقيعين غير مقروء لأنه ممسوح، أما التوقيع المقروء، فيتضح منه أن اسم أحد الصانعين (عبد الرزاق النيسابورى). وهناك نماذج أخرى تشبه هذه القنينة إلى حد كبير وهى نماذج معروفة، زخارفها عبارة عن تكفيت بالنحاس والفضة. هذه القنينات المعدنية الموجودة فى معهد الفنون فى شيكاغو (صورة ١١٩)^(٥٤٩) وضمن مجموعة: ق. ر. مارتن فى ستوكهولم^(٥٥٠) يمكن إرجاعها إلى منطقة خراسان، وإلى نهايات القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى.

(548) Erdmann, K. "Zu Einem Bronze gefäss im Besitz der Islamischen Kunstabteilung", Berliner Museen, 52, (1931), p. 120 - 122; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2491, 4 حاشية, vol. XII, Pl. 1311 E; RCEA, vol. IX, (1937), p. 4, no. 3205. Wiet, G. L'Exposition Persane de 1931, Kat. no. 24.

(549) Survey, vol. XII, Pl. 1311 B.

(550) Martin, F. R. Sammlungen aus dem Orient..., (7 no. lu vitrine).



صورة ١١٩

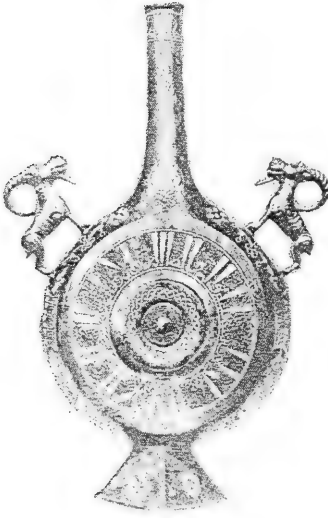
وهناك تحفة أخرى من التحف المزخرفة بتقنية التكفيت والتي يمكن نسبتها إلى خراسان، هي قنينة برونزية ذات بدن مستدير، وعنق رفيع طويل، ومقابض على هيئة تماثيل لجديين عند الأكتاف (صورة ١٢٠). وفوق هذه التحفة المرصعة برقائق النحاس والفضة، والموجودة في المتحف البريطاني، استقرت أشرطة من الكتابة الكوفية وخط النسخ، وروزات أى شارات ذات ديسكات سباعية^(٥٥١).

ومن بين التحف المنقوشة بأسلوب التكفيت، والمنسوبة إلى سلاجقة إيران؛ توجد

مجموعة من دويان الحبر أى المحابر المصنوعة بتقنية السبك والصب، أبدانها اسطوانية الشكل، وفوق غطيانها مماسك على شكل قباب. ونماذجها موجودة فى متحف الميترولوجيا (صورة ١٢١) ومتحف فيكتوريا وألبرت والمتحف البريطاني، واللوثر، ومتحف الفنون الشرقية فى روما، ومتحف الدولة فى برلين، أو ضمن مجموعات پايتل أو أندجودجيان، وهرارى بالقاهرة، ولوكيرنا كوفلر طرونغر، ومجموعة داويد كوينهاجن، وبرمد. وهذه التحف سواء أكانت من البرونز أو النحاس الأصفر، فهى كلها مؤرخة بنهاية القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى أو بدايات القرن

⁽⁵⁵¹⁾ Barrett, D. op. cit., p. 10, صورة 9; Sceratto, U. op. cit., p. 63,

صورة 17; Survey, vol. XII, Pl. 1318.



صورة ١٢٠

الثالث عشر/ السابع الهجري. والجزء
الأعظم من هذه التحف المزخرفة بإشارات
البروج الفلكية، ومجسمات الحيوانات
الجارية، والأشرطة الكتابية، والروزيتات
السباعية الديسك ترجع إلى خراسان. وفي
الكتابة الموجودة على محبرة مجموعة برومر،
وعلى القنينة المعدنية الموجودة في متحف
الدولة ببرلين الغربية (انظر حاشية ٥٤٨) نجد
توقيع الأسطى عبد الرازق النيسابورى السابق
الإشارة إليه على هذه المجموعة من المحابر
وهذا يؤيد الفقاعة بأنها صنعت فى خراسان^(٥٥٢).

(552) عن المحابر السلجوقية ذات الأبدان الأسطوانية، المرتبطة بالمدرسة الخراسانية؛ انظر:

Baer, E. "An Islamic Inkwell in the Metropolitan Museum of Art",
(Ed. Ettinghausen, R.) Islamic Art in The Metropolitan Museum
of Art. p. 199 - 210, صور 6-9.

(يقرر باير أن الحقة الموجودة فى الميتروبوليتان المسجلة تحت رقم ٥٩ / ٦٩ أ- ب) تظهر
زخارفها أنها خصائص خراسان الزخرفية، ولكن القبة التى على شاكلة نصف كرة والتى تأخذ
مكانها فوق الغطاء، وقسم الممسك الذى على شاكلة كمثرى منتهية بمدفع صغير على قمته
تبين أنها تختلف عن الحقات الأخرى الإيرانية. وباير يلفت الأنظار بأنها تشبه أغطية المباخر
المصنوعة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين، وي طرح فكرة إمكانية أن تكون هذه الحقة قد
صنعت من طرف صانع خراسانى قد هاجر إلى بلاد ما بين النهرين)

انظر: 9, p. Barrett, D. op. cit., 208 - 209; Davids صورة 56;
Samling, Kat. p. 84; Dimand, M. "Saljuk Bronzes from
82; Khurasan", op. cit., p. 90 - 92; Idem. Handbook, p. 141,
Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 22-23; Sammlung



صورة ١٢١

ومن بين التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، والتي يمكن إضافتها إلى النتاج الخراساني، وإرجاعها إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري أو بداية القرن الثالث عشر/ السابع الهجري، استنادا إلى ما تظهره من تشابه كبير مع النماذج المؤرخة؛ بالرغم من أن كتاباتها لا تحتوى على أى معلومات قاطعة، محافظ أقلام (صورة ١٢٢ أ - ب) ^(٥٥٣)، وقناديل زيتية ذات أقدام، ومزخرفة آذانها بهياكل طيور ^(٥٥٤).

E. und M. Kofler und Trunger, Zürich 1964 كتالوج معرض زيورخ عام

١٩٦٤ no. 1030 و، Sceratto, U. op. cit., p. 62، 1033 صور 14 - 15

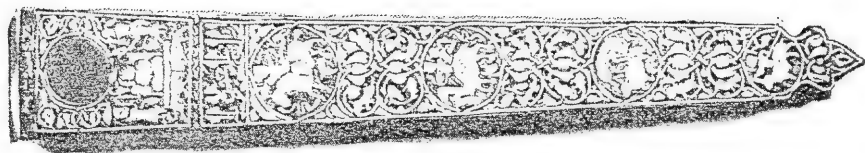
Survey, vol. XII, Pl. 1311 A, C-D, F.

عن الحقبة التي كانت سابقا ضمن مجموعة İnşoudjian والموجودة الآن ضمن

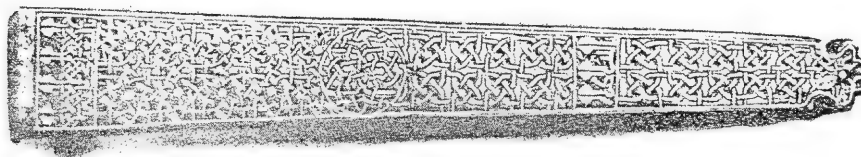
مجموعة كبير؛ انظر: Fehérvári, G. Keir Collectin, Kat. no. 80, Pl. D.

⁽⁵⁵³⁾ Survey, vol. XII, Pl. 1317 C, D; Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 81 - 83, Pl. 25 c-d, Pl. 26 a-b.

⁽⁵⁵⁴⁾ Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 95 - 96, Pl. 31 c-d; Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 40; Survey, vol. XII, Pl. 1312 A و C.



صورة ١٢٢ a



صورة ١٢٢ b



صورة ١٢٣

وأمبولات على هيئة طيور^(٥٥٥)، وزهریات^(٥٥٦) ومشربیات (صورة ١٢٣)^(٥٥٧)، وصوانی عشاء دائرية ومربعة^(٥٥٨) وهواوين^(٥٥٩) وشمعدانات طويلة ورفیعة، وذات قصبات هوائية أو عقد أو قوائم صينية^(٥٦٠)، وقوائم قصيرة^(٥٦١)، أو طاسات (صورة رقم ١٢٤)^(٥٦٢)، وكل هذه النماذج موجودة. وفوق سطوح هذه التحف المكفنة برقائق النحاس والفضة، مناظر عرش، وصید، ورموز البروج الفلكية، وشخص موسیقیین، وصفوف حیوانات تركض، وأفرع نباتية تنتهى هاماتها برعوس آدمية وحيوانية، وبأشرطة كتابية ذات شخص.

(555) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 44; Survey, vol. XII, Pl. 1312 B.

(556) Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 24-25; Survey, vol. XII, Pl. 1317 A; The Arts of Islam, Kat. no. 189.

(557) Barrett, D. op. cit., p. 10, صورة 8; Survey, vol. XII, Pl. 1317 B.

(558) Baer, E. Sphinxes and Harpies, Pl. L II, fig. 92; Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 67 - 69 و 74 - 77, Pl. 20 b, 21 a-b و Pl. 23 a-b, 24 a-b; Survey, vol. XII, Pl. 1315 A-B; The Arts of Islam, Kat. no. 185, 187, 190.

(559) Sceratto, U. op. cit., p. 43, صورة 18; Survey, vol. XII, Pl. 1310.

يوجد هاون

مزخرف بتقنية التطعيم وهو الذى تحت رقم 7. 20. 10. 83. env. no. فى المتحف البريطانى.

(560) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 97; Grabar, O. Persian Art, p. 28 و 51, صورة 35.

(561) Davids Samling, p. 84; Hollis, H. C. "A Unique Seldjuk Bronze", Ars Islamica, II, (1935), p. 231 - 232; Survey, vol. XII, Pl. 1313 B.

(562) Grohman, A. "Die Bronze Schale (M. 388 - 1911) im Victoria and Albert Museum", Aus der Welt der Islamischen Kunst, 1957, p. 125 - 138; Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 32 - 33.



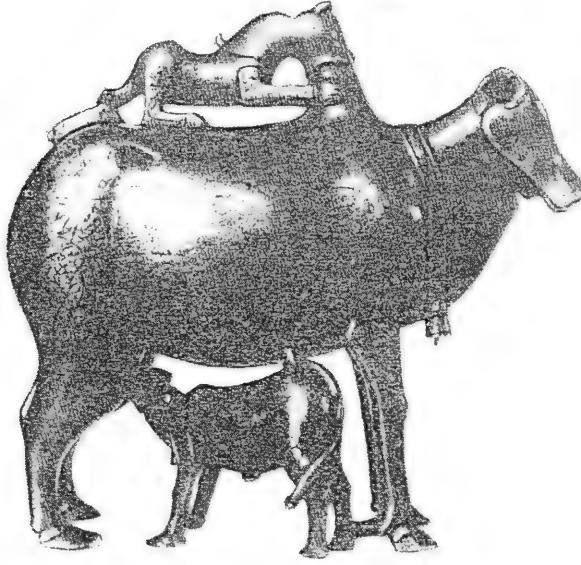
صورة ١٢٤

الأكوامانيل (66*):

ومن التحف السلجوقية الإيرانية المطبقة لتكنيك التكفيت، والذي يعتبر أقدم النماذج المؤرخة، التي تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، هو آكوامانيل مؤرخ بسنة ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م وموجود بأكاديمية العلوم في كييف (صورة ١٢٥) ^(٥٦٣). وهذا النموذج عبارة عن بقرة ذات سنام أمامي ترضع صغيرها، وقد امتطأها ليبور. هذه التكوينة الجمالية والفنية، يتضح من كتاباتها اسم الصانع الذي سبكها وصبها كقطعة واحدة - ومن المحتمل أنه طبق فيها أسلوب الشمع - وهو (روزبه بن أمزidon بن بارزين).

⁽⁵⁶³⁾ Barrett, D. op. cit., p. 10; Diakonov, M. M. "Un Aquamanile en bronze daté de 1206", Memoires III e. Congres International d'Art et d'archeologie Iraniens, Leningrad, 1935, Moscow-Leningrad, (1939), p. 45 - 52, Pl. 24 - 25; Giuzalian, L. T. "The Bronze Qalamdan 542/1148, op. cit., p. 102 - 104, صورة Pl. 2, fig. 3; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2489, حاشية 4 ii و p. 2520, fig. 840; RCEA, vol. X, (1939), ص. 18, no. 3627; Sarre, F. "Die Ausstellung Iranscher Kunst in Leningrad 1935", Pantheon, V, (1936), p. 159 - 160; The Arts of Islam, Kat. no. 178.

وأنه قد صب هذا الآكوامانيل من أجل أحد أقربائه المقربين، والذي يحمل اسم العائلة نفسها وهو (شاه بارزين بن آفريدون بن بارزين). إضافة إلى ذلك، فإن الكتابة تحتوى أيضا على توقيع للأسطى النقاش الذى قام بتطعيم هذه التحفة وهو (على بن محمد بن أبو القاسم)، فوجود هذا التوقيع، يجعل هذه التحفة أكثر شبها بإناء بوبرنسكى فى كونها خرجت من تحت أيدي



صورة ١٢٥

صانعين مختلفين. ويلفت " وزن" النظر إلى أنه فيما بين زخارف الآكوامانيل المؤرخ بسنة ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م نجد منظرا لـ "لعبة النرد" قد استقر بين الزخارف مثلما هو موجود بين زخارف إناء بوبرنسكى^(٥٦٤). ولما كان آكوامانيل أكاديمية العلوم فى كيبف يحمل تأريخا، ويحمل توقيعين لصانعين مختلفين، فإنه لذلك يكتسب أهمية بالغة. وبما أن الصانع الذى صب التحفة، يتصل بصلة قرابة قريبة من صاحب التحفة الأسمى وهو (شاه

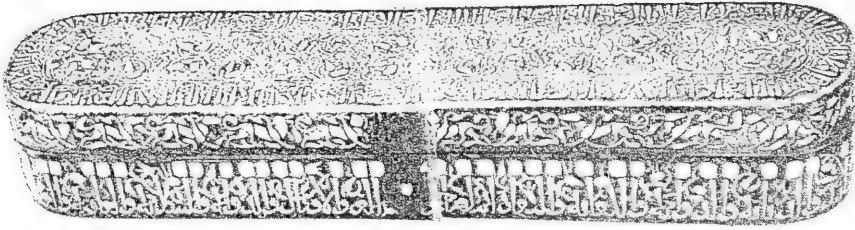
(564) Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 203.

بارزين)، فهذا يدل على أن بعض الشخصيات المهمة في إيران في ذلك العصر، كانت تهوى الاهتمام والتعامل مع الفنون المعدنية كهواية، لا كحرفة.

مقلمة:

النموذج الثانى الذى يوجد عليه تاريخ من بين التحف الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، والذى يرجع إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى هو المقلمة البرونزية المؤرخة بسنة ٦٠٧هـ = ١٢١٠م والموجودة فى "معرض فريد للفنون" فى واشنطن (صورة ١٢٦) ^(٥٦٥). ومن الكتابة الموجودة فوقها يتضح أن صانعا يسمى "شادي" هو الذى صنع هذه المقلمة من أجل (مجد الملك المظفر) وزير الخوارزمشاهيين فى خراسان. وأبعاد هذه المقلمة هي ٣١,٤ × ٥ × ٦,٤سم. وقد نقش عليها كتابة كتبت بخط النسخ الذى تنتهى فيه هامات الحروف برعوس آدمية، وأشرطة مكونة من حيوانات مهرولة، وأفرع نباتية تنتهى أطراف أغصانها برعوس حيوانية. وقد استخدمت تطعيمات النحاس على أطر المقلمة فقط، أما جميع الموثيقات الأخرى فقد كفتت بالفضة. وتناثر التطعيمات النحاسية هو إشارة إلى المميزات التى تميز بها القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى فى تكفيت التحف المعدنية.

(565) Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 58; Barrett, D. op. cit., p. 10; Dimand, M. Handbook, p. 142 - 143; Herzfeld, E. "A Bronze Pencease", Ars Islamica, vol, III, (1936), p. 35 - 43; RCEA, vol. X, (1939), p. 51, no. 3671; Sceratto, U. op. cit., p. 54 و 64، صورة 23.



صورة ١٢٦

القدور = الصحون - السلطانية:

لا نعرف حتى الآن أى نماذج أخرى من التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، وعليها تاريخ، تعود به إلى القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري، ولكن على الرغم من عدم وجود تاريخ، أو اسم أى مدينة فى الكتابة، فإننا سنستند على السمات الخاصة بالزخارف الموجودة على التحفة وبخاصة الكتابة الشخصية. فهناك مجموعة من قدور الطعام ذات قاعدة (سلطانيات)، أبعادها نصف كروية، يمكن إرجاعها إلى خراسان فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري، وهناك نموذج معروف باسم (قازو فيسكو قالي) موجود فى المتحف البريطاني، وهى قدر معظمه من النحاس الأصفر (صورة ١٢٧ أ - ب)^(٥٦٦). يختلف عن القدور الأخرى بغطائه. وهذا يشير إلى أن القدور أى السلطانيات السلجوقية ذات قاعدة لم تكن تستخدم كأوعية أو طاسات شراب مثلما كان الأمر فى العصور الإسلامية المبكرة، بل نرى أن التحف السلجوقية من هذا النوع، ومن مناظر اللهو التى فوقها كانت تستخدم كوعاء للفاكهة (انظر شكل ٤٠).

⁽⁵⁶⁶⁾ Lanci, M. A. op. cit., vol. III, Pl. I- IV; Pinder-Wilson, R. H. "An Islamic Bronze Bowl", British Museum Quartely, vol. XVI - 3, (1951), p. 58 - 87, Pl. I; Sceratto, U. op. cit., p. 63, صورة 22.

وفوق غطاء فازو زيسكو قالى، نرى الشمس والقمر والتين وقد تم رسمهما معا داخل ميداليات دائرية الشكل مع التكوينات الزخرفية للعرش. أما الأجزاء المتبقية فيما بين الميداليات، فإن شخوص الخطاف وفرسان الصيد قد أخذت أوضاعها واستقرت فوق أرضية مغطاة بأفرع نباتية مثناة، تنتهى أطرافها برعوس حيوانية. وفى أقسام أخرى من الفراغات الموجودة فيما بين الميداليات، استقرت شخوص خطاف ذات رأس واحدة وبدنين. أما حافة القدر أى الشفة العلوية، فقد أحيطت بشريط زخرفى مكون من شخصيات تعزف على الساز أى الرباب، وترفع الأقداح. وقد زخرف البدن أيضا بميداليات دائرية، وقد ارتبطت ببعضها بأطر، وتحتوى على رموز وشارات البروج الاثنى عشر الفلكية. وعلى قاعدة فازو زيسكو قالى توجد كتابة دعائية، وأمنيات طيبة، خطت بخط النسخ البشرى أو الذى تنتهى هامات الحروف فيه برعوس آدمية. الجزء الداخلى من القدر، تتكون زخارفه من مثلثين متقاطعين، زخرفا من الداخل بموتيفات مجدولة، مكونة نجمة سداسية الأطراف، وفيما بين أضلع النجمة أخذت رسومات السمك رمز البركة مكانها الواضح (شكل ٤٢).

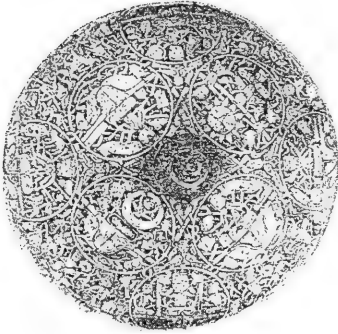
والنماذج الأخرى من القدر ذات القاعدة، التى تعود إلى خراسان فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى موجودة فى متحف الميتروبوليتان^(٥٦٧) وفى متحف ألبرت وفيكتوريا قطعان من هذا النوع^(٥٦٨) وضمن مجموعة كيير بلندن توجد قطعان موجودتان^(٥٦٩).

(567) Dimand, M. "Near Eastern Metalwork", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXI-8, (1926), p. 195, fig. 1; Idem. Handbook, p. 143, fig. 84; Ettinghausen, R. "The Flowering of Seljuq Art", Metropolitan Museum Journal, vol. 3, (1970), p. 115, fig. 3.

(568) الموجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا؛ env. no. 634-72 انظر: عن النموذج



صورة ١٢٧ a



صورة ١٢٧ b

ونموذج القدر ذو القاعدة الموجود في الميتروبوليتان، جسده وحوافه منتهية بأوراق على شكل مثلث، وقد غطت بالأفرع النباتية ذات التحويلات الخاصة بإيران، وفوق هذه البراعم، تستقر اثنتا عشرة ميدالية تحتوي على رموز وشارات البروج الفلكية. وحول الحافة العلوية للقدر تلف كتابة دعائية وأمنيات طيبة، كتبت بخط النسخ المنتهى برعوس آدمية.

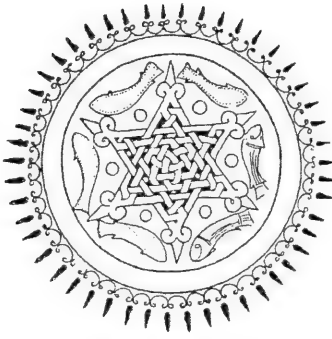
أما أنية الفاكهة أى القدور ذات القاعدة الموجودة ضمن مجموعة كبير في لندن، أو متحف ألبرت وفيكتوريا، فهما مزخرفان بموتيفات، وخطوط خاصة بإيران في القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري. وفوق أحد القدرين الموجودين في متحف ألبرت وفيكتوريا (ENV. No 634 - 72)

كتابة يتضح منها أن القدر قد صنع من أجل "التاجر التبريزي يوسف بن أحمد".

Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2491 ve vol. XII, Pl. 1319-B; رقم
Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 28-29; RCEA, vol.
XI, p. 244, no. 4370;

Melikian-Chirvani, A. S. Le : رقم انظر: Env. no. 572-78
Bronze Iranien, p. 24 - 27.

(569) Fehérári, G. Keir Collection, Kat. No. 63 ve 64 A, Pl. 19 a ve e.



شكل ٤٢

ويحتوى متحف كابوديمونته Capodimonte فى نابولي، بيناكوتك "Pinakotek" على قدر ذى قاعدة، مؤرخ فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجري. (صورة ١٢٨) ^(٥٧٠)، فى الكتابة التى تطوق حافة هذه التحفة، استخدم الخط النسخى المنتهى برءوس آدمية بشكل مناسب ومتطور جدا (انظر شكل ٣٥). ولكن كل ما

نعرفه من الكتابة هو أن صاحب التحفة شخص يدعى "خلف الجولاقي". ولم نحصل على أية معلومة أخرى متعلقة بالتحفة. وأرضية هذه القدر "السلطانية" الذى يخمن أنه قد صنع قبيل الاستيلاء المغولى سنة ٦١٨ / ٦١٩ هـ = ٢١ / ١٢٢٢م، قد تركت عادية، أما البدن فقد زخرف بميداليات على شكل ثمرة الليمون، داخلها زخارف على شكل روزيتات = وريدات صغيرة تحتوى على موتيفات زهور ذات أربع ورقات فقط.

(570) Sceratto, U. op. cit., p. 63, صورة 19.



صورة ١٢٨

أما أجمل، وأروع، وأكمل نموذج بين القدور ذات القاعدة التي صنعت في إيران، وترجع إلى العصر السلجوقي من ناحية الصنع والزخارف، فهو كأس من النحاس الأصفر موجود في متحف الفنون في كليفلاند، ففوق بدن هذه التحفة التي لا تتجاوز أبعادها ١٦,٥ × ١٠ سم (صورة ١٢٩) ^(٥٧١)، والمعروفة باسم "Wade Cup" لم يستخدم النقاش في التكفيت سوى الفضة فقط.

⁽⁵⁷¹⁾ Ettinghausen, R. "The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, its Origin and Decorations", *Ars Orientalis*, vol. II, (1957), p. 327-366; Grube, E. J. *The World of Islam*, p. 74, صورة 40; Hartner, W. "Zur astrologischen Symbolik des "Wade Cup", *Aus der Welt der Islamischen Kunst*, Berlin, 1957, p. 234 - 243; Rice, D. S. *The Wade Cup*, Paris, 1955; Sceratto, U. op. cit., p. 63, صورة 20.

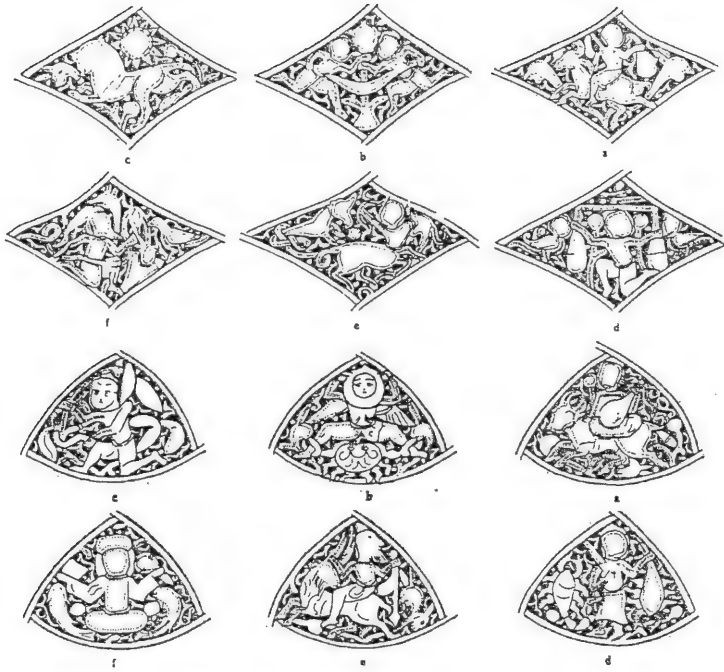


صورة ١٢٩

إن بدن الـ "Wade Cup" قد تم تقسيمه إلى ديوانيات على هيئة مثلثات أو سامبوكسات = "باقلوات" نتجت عن تقاطع الأفاريز المتكونة من شخوص الحيوانات الراكضة. وقد استقرت داخل هذه الديوانيات شارات البروج الفلكية ورموزها (شكل ٤٣). أما الكتابة المطوقة لشفة الصحن، فقد كتبت بخط النسخ المتحرك، والمتطور جدا، (انظر شكل ٣٣) وكذلك الخطوط الموجودة على القاعدة، فتعتبر شكلا ناضجا لخط النسخ المنتهى برعوس آدمية.

ويحتوى القسم الداخلى لهذا الصحن "Wade Cup" على تشكيلة زخرفية دوارة، مكونة من أربعة هياكل لأبو الهول تشابكت أطراف أجنحتها ببعضها بعضا. وعلى أطراف هذه الدوارة، توجد رسوم أشكال سمكية تسير عكس اتجاه السفنكسات المتراسة على صفين.

وقد أوضح أتينجهاوزن أن التكوينة الزخرفية المشكلة من ثنائي، أو ثلاثي، أو رباعي حيواني، ليكون موتيفات دوارة، تلف وتدور حول محور، وقد تشابكت من أطراف آذانها، أو أذنانها، أو أجنحتها ببعضها، نصادفها كثيرا فى الفنون اليدوية فى العصر السلجوقي، وأنها



شكل ٤٣

تكوينة تعود أصولها إلى شرق إيران، وأن هذه التكوينة الزخرفية تمثل "الشمس" منذ العصور الضاربة في القدم. وطبقا لوجهة نظر آتينجهاوزن، ففي التكوينات الزخرفية الدوارة المشكلة من مجموعة حيوانية، إذا كانت التشكيلة من حيوانين، فهما يرمزان إلى الشمس المشرقة، والشمس الغاربة، أما إذا كانت التشكيلة من ثلاثة حيوانات فإنها ترمز إلى الشمس في الشروق ووقت الذروة ووقت الغروب، وإذا كانت أربعة حيوانات في الدوارة؛ فإنها ترمز إلى المواسم الأربعة^(٥٧٢).

⁽⁵⁷²⁾ انظر: Ettinghausen, R. "The Wade Cup.", p. 341 - 351.

أما د. س. ريكة فيطرح وجهة نظر أخرى مفادها أننا لو اعتمدنا على سمات ومميزات خطوط النسخ المتحرك، والنسخ المنتهى بالرءوس الآدمية، الموجودة على الـ "Wade Cup" فيمكننا تأريخه فيما بين ٦١٧ / ٦٢٨ هـ = ١٢٢٠ / ١٢٣٠ م، ولو وضعنا في الحسبان أو في الاعتبار، استيلاء قبل طولي Tulî ابن جنگيزخان على خراسان سنة ١٢٢٠ - ١٢٣٠ م = ٦١٧ / ٦٢٨ هـ لأمكن القول إن هذه التحفة قد صنعت على يد صانع خراساني، ولكن في منطقة تقع غرب إيران مثل القوقاز أو أذربيجان. ويلفت ريكة الأنظار إلى أن التكوينة الدوارة المشكلة من أبو الهول قد تشاهد على التحف الداغستانية أو الميزوبوطامية التي تعود إلى الربع الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، واستخدام هذه التكوينة الزخرفية على الـ "Wade Cup" من وجهة نظره تدعم القول بأن هذه التحفة قد صنعت في منطقة ما، في غرب إيران^(٥٧٣). وهذا ما يذهب إليه.

أما أتينجهاوزن، فيربط هذا الـ "Wade Cup" بتاريخ يسبق مباشرة استيلاء المغول على المنطقة سنة ٦١٩ هـ = ١٢٢٢ م، وأن ما يوضح أن هذه التحفة تعود إلى أصل إيراني هو ما فوقها من تكوينات زخرفية دوارة مكونة من رسوم حيوانية تعود إلى منطقة خراسان. وطبقا لوجهة نظر أتينجهاوزن أيضا.. هناك صوان مزخرفة بتكوينات دوارة مشكلة من رسوم أرانب أو أبو الهول، وموجودة ضمن مجموعات؛ م. د. اللماعيني M. D. Allemagne في باريس، وماساتشوستس ستيوارت ولش Massachusetts

⁽⁵⁷³⁾ انظر: Rice, D. S. The Wade Cup, p. 34.

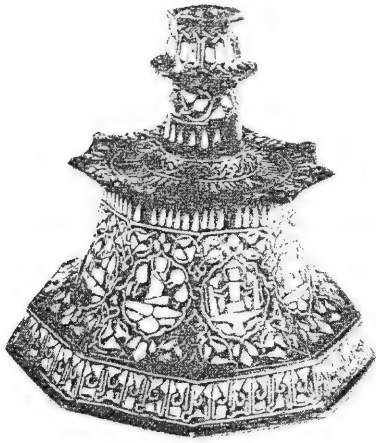
Stuart Welch وميناسيان "Minassian" في نيويورك ومجموعة معرض فنون والترس "Walters Art Gallery" في بالتيمور، وهى نماذج ترجع إلى شرق إيران فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى أو بدايات الثالث عشر/ السابع الهجرى^(٥٧٤). وهناك صينية أخرى مزخرفة بتكوين دوائر مكونة من ثلاثة أرناب، ضمن مجموعة كبير فى لندن^(٥٧٥).

وفى اعتقادنا أن الـ "Wade Cup" من ناحية السمات العامة لـ زخارفه يبدى سمات وصفات شرق إيران. ومهما يكن الأمر فهذه التحفة سواء صنعت فى إيران قبيل الغزو المغولى ٩١٦هـ / ١٢٢٢م، أو بعد هذا التاريخ بمدة قصيرة، أو صنعها صانع هرب بعد الغزو، ستوطن فى إحدى مناطق غرب إيران؛ أيا كان الأمر، فيجب أن تصنف على أنها تحفة معدنية خراسانية.

وتوجد أيضا؛ بضع نماذج أخرى، مثل الـ "Wade Cup"؛ إلا أنه بالرغم من أن هذه النماذج تحمل كل سمات وخصوصيات شرق إيران، فمن غير المعروف بالضبط، هل صنعت فى خراسان قبيل الغزو المغولى سنة ٦١٩هـ = ١٢٢٢م، أم بعد الغزو فى إحدى مناطق غرب إيران حيث هرب إلى هنالك أحد الصناع، واستوطن فى هذه المنطقة. تلك النماذج هى شمعدانات صنعت بتقنية السبك والصب، غير معروفة التاريخ، أو منطقة الصنع بشكل قاطع، وموجودة ضمن مقتنيات معرض "Freer"

(574) Ettinghausen, R. "The Wade Cup..", op. cit., p. 343.

(575) انظر: Keir Collection, Kat. no. 74, Pl. 23a.



صورة ١٣١

بواشنطن. (صورة ١٣٠) ^(٥٧٦)،
ومتحف ألبرت وفيكتروريا. (صورة
١٣١) ^(٥٧٧). ومع أن السمات والمميزات
العامة لزخارفها تجعلها مرتبطة
بخراسان، فإنها من الممكن أن تكون قد
صنعت في منطقة ما في غرب إيران،
خلال الربع الثاني من القرن الثالث عشر
الميلادي/ السابع الهجري، بالرغم من
أنها تظهر بعض الاختلاف البسيط عن

النماذج الخراسانية التي ترجع إلى بدايات القرن ١٣ الميلادي/ السابع
الهجري، وخاصة فيما يتعلق بالتكوينات الشخصية، والخطوط الكتابية.

* * * * *

⁽⁵⁷⁶⁾ Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 59.

⁽⁵⁷⁷⁾ Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 48 - 49.



صورة ١٣١

السمات المميزة للتحف المعدنية المصنوعة في إيران في العصر السلجوقي:

تعتبر التحف الفضية والذهبية التي ترجع إلى سلاجقة إيران قليلة العدد، قياساً لما هو متوفر من النماذج الإسلامية المبكرة. ومن الواضح أن هذه التحف كلها قد صنعت قبل منتصف القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري أي في عهد السلاجقة العظام. ومن التحف المصنوعة من المعادن الثمينة والتي ترجع إلى عهد السلاجقة العظام، نموذجان اثنان فقط. ومن الكتابة الموجودة عليهما يتضح أن الأولى مؤرخة بسنة ٤٥٩هـ = ١٠٦٦م وهي صينية ألب أرسلان، والثانية تحمل تاريخ ٥٣٢هـ = ١١٣٧م وهذه التحفة معروفة بشمعدان السلطان سنجر التاريخ، فكلاهما تحملان معلومات مهمة بالنسبة للصناع، وملاكهما، والمدن التي صنعتا فيها. كما تبقى لنا بين أدوات الزينة التي تم العثور عليها في حفریات نهاوند خاتم من الفضة عليه

كتابة، يتضح منها أن صاحبه كان يسمى أنجو - تكين، وأنه كان يحمل لقباً هو "الحاجب" مما يضيف عليه نوعاً من الأصالة والنبيل. ومن هذه النماذج الثلاثة التى تحمل معلومات معينة اثنان عليهما أسماء سلاطين سلاجقة، والثالثة تحمل لقباً خاصاً بمن ينتسبون للقصر والسراى السلطانى وهو لقب "الحاجب"، وهذا يدل على أن التحف الفضية التى ترجع إلى هذا العصر، كانت تخص الحكام فقط أو الأمراء والنبلاء كما كان عليه الوضع فى العصر الإسلامى المبكر.

إن تقنيات الزخرفة المعدنية مثل التكفيت، والحفر، والتذهيب والنيالو المستخدمة فى زخرفة التحف الفضية فى العصر الإسلامى المبكر، نراها قد طبقت بشكل أكثر نجاحاً وتوفيقاً وإبداعاً على التحف الفضية السلجوقية. وحسبما نتذكر، فإن فن التكفيت المستخدم فى زخرفة التحف الفضية فى العصر الإسلامى الأول، كان يتم تنفيذه بحفر المعدن من القسم الخاص بالأرضية (شغل على السطح). أما فى العصر السلجوقي؛ فقد كانت هناك فى الواقع عودة إلى التطعيم والترصيعات التى يتم الحصول عليها بتكنيك الحفر البارز أى الريبوزيه "Repousse" "بروز عكسي"، وأفسح المجال بقدر كبير للزخرفة بالنيالو خاصة فى هذا العصر. واستخدم النيالو، أحياناً بشكل مكثف أمكن به تغطية الأرضية بالكامل.

وقد زخرفت سطوح التحف الفضية التى أنتجت فى عهد السلاجقة العظام، بأفاريز الكتابة النسخية، أو الكوفية التذكارية، أو بالميداليات المستقرة بداخلها مخلوقات أسطورية، ورسوم حيوانات تركض، أو موتيفات نباتية نمطية. وترى أشرطة الكتابة المستخدمة كعنصر زخرفي، فوق التحف

الفضية التي تعود إلى أواخر العصر الإسلامي المبكر أولاً على الفنون المعدنية الإسلامية. وهذه الأشرطة الكتابية التي كتبت بالحروف الضخمة والمزخرفة، قد وجدت رواجاً كبيراً في العصر السلجوقي، ووصلت إلى أبعاد تذكارية فوق التحف النموذجية التي صنعت باسم السلطان ألب أرسلان والسلطان سنجر.

وإذا كانت التحف المصنوعة من المعادن الثمينة في العهد السلجوقي محدودة العدد، ففي المقابل فإن هناك تحفاً برونزية ونحاسية بأعداد غفيرة تعود إلى سلاجقة إيران معروفة ومعروضة في المتاحف وضمن المجموعات العالمية. لقد عرفنا أن العصور الإسلامية المبكرة قد عرفت من التحف المعدنية المصنوعة من البرونز فقط؛ الصواني، والأباريق والآنية التي على هيئة الحيوانات؛ كالمباخر والآكوامانيل. أما العصر السلجوقي فقد شهد تنوعاً كبيراً في الأنواع والأجناس المصنوعة من السبائك النحاسية جنباً إلى جنب مع تزايد أعدادها، فهناك الصواني والأباريق والأواني التي على شكل الحيوانات إلى جانب المباخر، والهواوين، والمزهريات، والمرايا والمحابر، والمقالم، والأواني، والقذور "الصحون"، والشمعدانات، وصناديق حفظ المصحف الشريف، وعلب المجوهرات، وغيرها من التحف والقطع والأشغال النحاسية والبرونزية المناسبة لكافة الاستخدامات. وبمنظرة كلية شاملة على كل التحف الموزعة - والمهاجرة رغم أنها - إلى كل المتاحف والمجموعات الخاصة في شتى الدول؛ يتضح وجود مدرستين مختلفتين لفن المعادن في إيران في العصر السلجوقي. والتحف المتعلقة بالمدرسة الأولى هي نماذج برونزية أنتجت بتقنية السبك والصب، وزخرفت بطرز التخریم،

أو الحفر، أو البروز فوق سطوحها. أما تلك التى تتعلق بالمدرسة الثانية فقد صنعت من البرونز أو النحاس الأصفر بالصب، أو بالطرق، وتمت زخارفها بالنقش والتكفيت.

لقد سبق أن أوضحنا أن الزخارف التى تم الحصول عليها وإنتاجها بطرز التخریم والتكفيت فى فنون المعادن الإسلامية، قد جربت أول الأمر على الأباريق البرونزية التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، وأن أساليب التخریم والنقش قد أظهرت تطورا، كبيرا، ومفاجئا فى خراسان فيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى. وأن هذه الطرز قد استخدمت بشكل واسع فى زخرفة الأعمال السلجوقية الإيرانية المصنوعة من السبائك النحاسية. وأن تكنيك التخریم قد شاع استخدامه على المباخر وخاصة تلك التى على هيئة أسود أو طيور، أما تكنيك التطعيم فقد استخدم فى زخرفة شتى أنواع التحف.

إن التحف السلجوقية الإيرانية المصنوعة من السبائك النحاسية تظهر تنوعا كبيرا أيضا فى أشكال قوالبها بالقدر نفسه الذى أظهرته فى تقنيات الزخرفة، وأجناس الآنية. ففي إيران فى العصر السلجوقي، تطورت قوالب الشمعدانات والمباخر، وظهرت أباريق فى غاية الجودة. وواصل الصناع السلاجقة خلق وإبداع أعمالهم مستلهمين قوالبها خاصة من الحيوانات، واستلهموها أحيانا، من العمارة التذكارية التاريخية.

ومما يلفت النظر، أن الصناع الذين قاموا بزخرفة التحف المرتبطة بالمدرسة الأولى، بطرز التخریم، أو الحفر والنقوش البارزة، قد اهتموا بجمال القوالب أكثر من أن يشحنوا أجسادها بالرسوم، ويجعلوها مكتظة

بالمجسمات؛ فالأفرع النباتية المنتهية أطرافها بالتوريقات الظرفية، وصور الحيوانات الراكضة، والمخلوقات الخرافية والأسطورية مثل الغرفين، وأبو الهول، والخطاف التي تحتل أماكنها وسط الميداليات، وأشرطة الكتابة الكوفية والنسخية؛ تلك كلها كانت العناصر الرئيسة التي تزخرف التحف البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى.

ولما كانت الكتابة الموجودة على التحف المرتبطة بالمدرسة الأولى، لا تحتوي على أية معلومات تتعلق بالتحفة بصفة عامة، فلم يكن - عندئذ - ممكنا ربطها بتاريخ محدد، أو إرجاعها إلى مدينة بعينها. ولكن قياسا على التحف المزخرفة بطراز التكفيت الذي عرف استخدامه في خراسان فيما بعد منتصف القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري - أى بالنماذج المرتبطة بالمدرسة الثانية - فإن القطع التي تظهر تشابها كبيرا من ناحية القوالب والموتيفات المستخدمة يمكن إرجاعها إلى ما بعد منتصف القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري، وافترض أنها صنعت في إحدى ورش أو مصانع خراسان.

وعلى التحف البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى، يوجد تاريخ في كتابة نموذجين اثنين فقط: مرآة مزخرفة بالرموز الفلكية، ومؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م وهي الموجودة ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة، والمبخرة الأسدية المزخرفة بتكنيك التخريم، والمؤرخة بسنة ٥٧٧هـ = ١١٨١م والموجودة في متحف الميتروبوليتان. فهما فقط المؤرختان ضمن تحف المدرسة الأولى البرونزية (ولكن ليس من المؤكد أن المرآة المؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م والموجودة ضمن مجموعة هرارى ترجع إلى

إيران، فهذه التحفة من الممكن أن تكون قد صنعت أيضا في جنوب شرق الأناضول حيث وجدت المرايا المزخرفة بالرموز والشارات الفلكية رواجاً كبيراً في هذه المنطقة). ولو وضعنا هذين النموذجين في الاعتبار، ودرسنا النماذج التي طبقت تكتيك التخريم، وقارنا ذلك بالتحف المزخرفة بالشارات والرموز الفلكية، لأرجعناها إلى تاريخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري.

وقسم كبير من التحف المصنفة ضمن المدرسة الأولى، وبالتوازي مع النماذج المطبق فيها تكتيك الحفر الزخرفي بصفة خاصة، من الواضح أنها قد صنعت بهدف الاستخدام في الأعمال الحياتية اليومية.

أما التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الثانية، والتي صنع جزء منها بتقنية السبك والصب، وقسم آخر بتقنية الطرق، والمزخرفة بأسلوب التطعيم، فإن جزءاً كبيراً من هذه التحف الإيرانية السلجوقية موجود عليها توقيع الصانع، واسم صاحب التحفة، والتاريخ ضمن الكتابة المكتوبة عليها، كما أن البعض منها موضح عليه اسم المدينة التي صنعت التحفة بها، واسم صاحب التحفة وصانعها، ونسبة القرابة بين الصانع وصاحبها. ومن الكتابات الموجودة فوق التحف المزخرفة بأسلوب التكفيت يتضح أن النماذج المرتبطة بالمدرسة الثانية قد صنعت بناء على طلب النبلاء والأعيان، أو بعض التجار الأثرياء، كما نعلم أن هذه التحف قد شغلت وأنتجت في ورش وآتيليات خراسان وخاصة مدن هراة ونيسابور.

إن أقدم نموذج مؤرخ من التحف الخراسانية المرتبطة بالمدرسة الثانية هي المقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م. ومن ثم فإن التحف

السلجوقية الإيرانية المزخرفة بطراز التطعيم، يمكن تأريخها بالفترة المحصورة فيما بين وسط القرن ١٢م / ٦هـ وسنة ٥١٦هـ = ١٢٢٢م التي خرب وأحرق فيها المغول خراسان واستولوا عليها. وكانت التحف المصنوعة من البرونز والنحاس الأصفر، والمزخرفة بالتطعيم، قد بدأت تحل محل التحف الفضية اعتباراً من منتصف القرن ١٢م / ٦هـ.

إن الصفات، والألقاب، والرتب، والمناصب المستخدمة مع أسماء صاحب التحفة وصانعيها الموجودة في الكتابة المنقوشة فوق التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بطراز التكفيت والترصيع، تمدنا بمعلومات متعددة عن العلاقات الاجتماعية، والبناء الاجتماعي والطبقي في هذا العصر، فمثلاً يتضح من الكتابة الموجودة فوق إناء بوبرنسكى المؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، ومن زخارفه ونمازقه الغنية التي نقش بها، أنه قد صنع في مدينة هراة ومن أجل تاجر زنجاني ثري. ووجود اللقب الذي استخدمه التاجر، والذي يشبه الألقاب التي كان يستخدمها النبلاء والأعيان، وعلية القوم، في نفس هذه الكتابة، يدل دلالة واضحة على أن طبقة التجار الأثرياء، في المجتمع السلجوقي فيما بعد منتصف القرن ١٢م / ٦هـ، قد احتلت واكتسبت أهمية لا تقل عن أهمية النبلاء والأعيان وعلية القوم في المجتمع السلجوقي.

ومن الكتابة الموجودة فوق التحف المزخرفة بالتكفيت، يتضح أن بعض النماذج عليها توقيعان، مما يدل على أنها صنعت على يد صانعين مختلفين، وأن بعض الصناع ينتمون إلى عائلات عريقة، أو إلى طبقة التجار الأثرياء. وأن بعض الصناع يحملون نفس اسم عائلة صاحب التحفة.. وهكذا فإن بعض القطع الفنية المزخرفة بأسلوب التكفيت، في إيران في العصر

السلجوقي، خرجت من تحت أيدي صانعين مختلفين "صانع للسبك والصب ونقاش". وأن بعض النبلاء والأعيان، أو التجار الأثرياء كانوا يشتغلون بالفنون المعدنية كهواية، ويتضح أنهم كانوا يهدون القطع التي يصنعونها إلى أقاربهم المقربين.

وقد اتضح مما سبق عرضه، أن النماذج التي تعود إلى الربع الثالث، ومنتصف القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري، برونزية بصفة عامة، أما تلك القطع الفنية التي ترجع إلى نهايات القرن ١٢م / ٦هـ، والربع الأول من القرن ١٣م / ٧هـ كانت من النحاس الأصفر بشكل عام. وقد استخدم النقاش المبدع الورق الفضي والنحاس الأحمر في أعمال التكفيت والترصيع فوق هذه التحف، ومما لفت الأنظار أن التكفيت والترصيع بالنحاس بدأ يقل ويندر استخدامه.

إن التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، قد أظهرت تشابها كبيرا مع التحف المعدنية المزخرفة بطرز وأساليب التخريم، والنقش البارز أو الحفر المرتبط بالمدرسة الأولى من ناحية القوالب والفورم. ولكن يتضح أن أسطح القطع التي زخرفت، وطبقت تكنيك التكفيت والترصيع قد أثريت بتكوينات زخرفية غنية جدا، ومتنوعة بشكل كبير. ومع تطور تكنيك الترصيع، والتطعيم أمكن تنفيذ تكوينات زخرفية متعددة الألوان فوق خامه ذات لون واحد كالمعدن. وارتباطا بهذا التطور التقني، أمكن كذلك، تكثيف، وتكثير، وتنويع التكوينات الجمالية الزخرفية المصورة. وفوق سطوح وأوجه القطع المعدنية الفنية السلجوقية الإيرانية المنقوشة بالتكفيت، تغيرت، واختلفت مناظر ومشاهد الاحتفالات الملوكية كمشاهد العرش ومناظر الصيد

التقليدية فى زخرفة نماذج وتحف العصر الإسلامى المبكر، وبدأنا نرى عدا ذلك الرموز والإشارات الخاصة بالبروج الفلكية وما يمثلها من شخوص آدمية وحيوانية. وتشكيلات جمالية وزخرفية دوارة تتكون من رسوم حيوانية، ورأينا كذلك الخطوط التى أخذت مكانتها المرموقة بكتابات الشخوصية، وأفرعها النباتية التى تنتهى هامات الحروف فيها بالرعوس الحيوانية. وتظهر الخطوط الشخوصية المستخدمة فى زخرفة التحف والأعمال السلجوقية لأول مرة فى الفنون الإسلامية، تواجها فوق إناء من عمل هراة مؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م. هذه التحفة يمكن - بل يؤمل - أن تساعد فى تأريخ القطع المعدنية الفنية، المزخرفة بالخطوط والكتابات الشخوصية، والمصنوعة فى إيران فى العصر السلجوقى فيما بعد سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م وتخلو كتاباتها من أى تواريخ.

(والخلاصة، أن التحف المعدنية السلجوقية الإيرانية التى صنعت انطلاقا لمواجهة أى وظائف مهما اختلفت، نستطيع القول إنها أظهرت إبداعا، وخلقاً، وتنوعاً كبيراً جداً، سواء من ناحية الخامات، أو التقنيات، أو من ناحية أنواع القوالب، والأشكال، أو من ناحية تقنيات الزخرفة).

﴿ هوامش المترجم لهذا الجزء ﴾

(47*) نهاوند: بفتح النون الأولى وتكسر، والواو مفتوحة فنون ساكنة، هي مدينة عظيمة في قبلة همزان بينهما ثلاثة أيام فتحت عام ١٩ هـ أيام عمر بن الخطاب رضى الله عنه على يد النعمان بن مقرن المزني ولم يبق للفرس بعد هذه الواقعة قائم فسمها المسلمون "فتح الفتوح". معجم البلدان ج ٥ ص ٣١٣، ٣١٤ .

(48*) ألب أرسلان: ألب أرسلان (عضد الدولة محمد أبو شجاع) (ت ١٠٧٢م = ٤٦٥هـ) هو السلطان السلجوقي الثاني (١٠٦٣ - ١٠٧٣م = ٤٥٦ - ٤٦٦هـ) اشتهر بشجاعته وكبح الثورات. استولى على حلب ١٠٧٠م = ٤٦٤هـ وهزم رومانس ملك الروم في مانتزيكريت عام ١٠٧١م. جرحه جندي كرخاني فمات متأثرا بجراحه. انظر .. المنجد..

(49*) ذكر الدكتور زكي محمد حسن هذه الكتابة بالشكل التالي "وعليها كتابة نصها: السلطان عضد الدين، لتقدمها لحضرة الأجل السلطان المعظم ألب أرسلان أدام الله ملكه أمرت به ملكة الزمان قبلة أهل العصمة صنعه حسن القاشاني في تسع وخمسين وأربعمائة". انظر : فنون الإسلام. د/ زكي محمد حسن. ص ٥٢٧، ٥٢٨ .

(50*) جاء في كتاب الدكتور أصلان أبا عن هذه التحفة ما يلي:
".. صينية من الفضة قطرها ٤٣سم، محفوظة بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن وجاء فيما عليها من كتابات، أنها من عمل الصانع "حسن القاشاني" عام ٤٥٩/ ١٠٦٦، بتكليف من زوجه السلطان السلجوقي المعظم عضد الدين ألب أرسلان لتقدمها هدية إلى زوجها... وما من شك أن أسلوب الصناعة الجيد، ومستوى الزخرفة الأخاذ، جعل من هذه التحفة، هدية جديرة بسلطان عظيم. وقد داخل الشك البعض في أصل هذه التحفة، لكن الحقيقة تؤكد أنها بنت عصرها، ودليل هذه الحقيقة، هو أسلوب الزخرفة، وأسلوب الكتابة اللذان على الصينية. انظر: "فنون

الترك وعمائرهم، تأليف أوقطاي أصلان آبا، ترجمة أحمد محمد عيسى، إستانبول، ١٩٨٧م ص ٢٦٣.

(51*) **كيرمان:** مدينة في إيران. قاعدة الإقليم الثامن وهي في الوقت الحاضر مركز تجاري مهم، تشتهر بصناعة الأنسجة القطنية والصوفية والسجاد، انظر المنجد...

(52*) **قزوين:** بالفتح ثم السكون وكسر الواو. مدينة مشهورة قريبة من مدينة الري استحدثها سابور ذو الأكتاف، فتحت صلحا في عهد أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه على يد البراء بن عازب سنة ٢٤ هـ ودخل أهلها الإسلام. ينسب إلى تلك المدينة خلق كثير منهم الخليل بن عبد الله أبو يعلى القزويني وأيضا محمد بن يزيد بن ماجه أبو عبد الله القزويني الحافظ صاحب كتاب السنن (ت ٢٧٣هـ) (انظر معجم البلدان ج ٤ ص ٣٤٢ - ٣٤٤).

(53*) أوضح م. آغا أوغلو؛ أن التكفيت بالفضة الموجود فوق المبخرة الموجودة في بوسطن كان يستخدم بدلا منه التطعيم بالذهب أحيانا، وهذه التحفة، تعتبر نموذجا نادرا جدا من النماذج التي استخدمت الحشو الذهبي من بين التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بأسلوب التطعيم، ولما لم يتيسر إمكانية رؤية المبخرة الموجودة في بوسطن ودراستها، فمن الممكن أن تكون تحفة إيلخانية تابعت المآثور السلجوقي في هذا الصدد انظر: أولكر ص ١٥٩.

(54*) **الدرياتي: Zebu :** البقر الدريانية والدراي، جنس ثدييات مجترات من الفصيلة البقرية، على غاربيها سنام، منها ثلاثة أنواع برية، أهمها هو الدرياني الهندي أو الأهلي Bosindicus. وقد دجن في الهند. "المترجم"

(55*) **Ponza :** حجر الخفان: حجر إسفنجي خفيف يستخدم في جلاء المعادن، والرخام، وتنظيف الأرضيات.

(56*) **بخارى:** بالضم من أعظم مدن ما وراء النهر كانت قاعدة ملك السامانية. جرت أولى محاولات فتحها في عهد معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه على يد عبيد الله بن زياد عامل الخليفة على خراسان وكان ذلك سنة ٥٥ هـ . أما قتيبة بن مسلم فإنه

عبر النهر إلى بخارى فحاصرها وهزم جموع الصفد وفرغانه والشاش وبخارى التي جاءت لحربه وسبى منهم خمسين ألف. ينسب إليها كثير من أئمة المسلمين منهم إمام أهل الحديث أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري صاحب كتاب الحديث (ت ٢٥٦ هـ)، وأبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا الحكيم البخاري صاحب التصانيف (ت ٤٢٨ هـ) انظر معجم البلدان ج ١ ص ٣٥٣ - ٣٥٦ .

(57*) **فرغانه:** بفتح ثم سكون مدينة واسعة بما وراء النهر متاخمة لبلاد تركستان بناها أبو شروان ونقل إليها من كل بيت واحدا وسماها أزهرخانه ينسب إليها حاجب بن مالك بن ارگين أبو العباس التركي أنوغان (ت ٣٠٦ هـ) وشهاب الدين ياقوت الحموي: دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م معجم البلدان ج ٤ ص ٢٥٣ .

(58*) **كاشغر:** بالنقاء الساكنين هي مدينة وقرى يسافر إليها من سمرقند وهي في وسط بلاد الترك وأهلها مسلمون ينسب إليها أبو المعالي طغرلشاه محمد بن الحسن بن هاشم الكاشغري الواعظ (ت ٥٥٠ هـ) معجم البلدان ج ٤ ص ٤٣٠ .

(59*) **الختن = الخوتان؛** بضم أوله وفتح ثانيه: بلد وولاية. دون كاشغر ووراء يوزكند، وهي معدودة من بلاد تركستان وهي في وادي جبال في وسط بلاد الترك ينسب إليها سليمان بن داود بن سليمان أبو داود المعروف بحجاج الختن. انظر: معجم البلدان ج ٢ ص ٣٤٧ .

(60*) **الأيغور:** من الأقوام التركية القديمة التي خضعت للهن والصين والأوار والمغول والگوك ترك فيما بين عام ٥٤٥ - ٥٥٢م وكسبوا استقلالهم عن إدارة الگوك ترك. ولكنهم دخلوا تحت سيطرة النفوذ الصيني بعد موت حاكمهم طوق - قابت . س. انظر: للمترجم؛ أوراق تركية حول الثقافة والحضارة ج ١ القاهرة ٢٠٠٢م.

(61*) **آلتاي = آلتائي؛** سلسلة جبال في آسيا الوسطى بين روسيا والصين فيها معادن الذهب والفضة. ارتفاعها ٤٥٢٠م. وسكنها أقوام من الترك. انظر: المنجد..

(62*) "بالرغم من أن هذه القناديل غير مرتبطة بالمدرسة الأولى من ناحية تقنية الصنع، حيث إنها صنعت بتقنية الطرق، وأنها غير مزخرفة بطراز النقش كالتحف التي شكلت المدرسة الثانية، فإننا تناولناها في هذا القسم" (المؤلف).

(63*) الكتابة نصها :- (بتاريخ شهر المحرم سنة تسع وخمسين وخمس مائة "فرمودن ابن خدمت" عبد الرحمن بن عبد الله الرشدي ضرب محمد بن عبد الواحد عمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة لصاحبه خواجه أجل ركن الدين فخر التجار أمين المسلمين زين الحاج والمحرمين رشيد الدين عزيزي بن أبو الحسين الزنجاني دام عزه) انظر: "زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربي ١٤٠١م = ١٩٨١م ص ٥٣٣. "فرمودن اين خدمت" عبارة فارسية بمعنى: "أمر بعمل هذه الخدمة..".

(64*) إصفاراين Isfarayin : مدينة في خراسان.

(65*) الآكواماتيل: إناء يصنع ليوضع فيه ماء الورد أو محلول يحتوي على ماء فيه مادة طيارة، ويصنع من المعادن، وكذا من ورق المانيلة.

الفنون المعدنية فى سوريا والعراق

(يتناول هذا الجزء الفنون المعدنية فيما بين نهاية القرن الحادى عشر الميلادى وسنة ٦٥٩هـ = ١٢٦٠م أى الفنون المعدنية لدى سلاجقة سوريا والزنگيين أتابكة السلاجقة والأيوبيين الذين حافظوا على التقاليد الفنية السلجوقية)

نظرة عامة على الفنون المعدنية السورية والميزوپوطامية، أى العراقية

أوضحنا سابقا أنه عقب وفاة ملكشاه سنة ٤٨٥هـ = ١٠٩٢م بدأت الحركات الانفصالية والانقسامات السياسية داخل إمبراطورية السلاجقة العظام نفسها، وانقسمت الإمبراطورية السلجوقية إلى مناطق مستقلة صغيرة تحكمها عناصر مختلفة اعتبارا من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى. ولكن هذه الانقسامات السياسية والإدارية لم تزعزع التكامل، والتطور الفنى الذى شهدته الساحة الفنية خلال هذه الفترة نفسها، بل أكثر من ذلك، فقد وصلت الفنون المعدنية إلى مستوى متقدم جدا فى الفترة التى عرفت فى التاريخ باسم "عصر الأتابكة". ففى هذه الفترة التى أديرت فيها

الأراضى السلجوقية من قبل الأتابكة^(67*)، نهضت، وتطورت، وتكاثرت النشاطات والفعاليات الفنية. وخاصة في عهد الزنكيين في ميزوبوطامية، كذلك في عهد الأيوبيين الذي حافظوا على التقاليد الفنية السلجوقية في سوريا. ولقد اتضح أن الشام والموصل أصبحتا من أهم المراكز الرئيسة في فنون المعادن في عصر الأيوبيين والزنكيين الذي استمر حتى السيادة المملوكية التركية على سوريا سنة ٦٥٩هـ / ١٢٦٠م واستيلاء المغول على ميزوبوطامية سنة ٦٦١هـ = ١٢٦٢م.

فقد دخلت الموصل تحت الإدارة الزنكية في عهد عماد الدين زنكي سنة ٥٢١هـ = ١١٢٧م، ولقد استطاع هذا الأتابك الاستيلاء على مدن نصيبين وحاران وحلب إلى جانب الموصل، وأسس السيادة الزنكية على هذه المنطقة الجغرافية^(٥٧٨).

وبعد وفاة عماد الدين زنكي سنة ٥٤١هـ = ١١٤٦م، طالب ابنه نور الدين زنكي بأراضى والده في سوريا، واستطاع أن يفرض سيطرته ويضع يده حتى على الشام التي كانت تحت إدارة "أتابكة الشام" البوريين فيما بين ٥٠٣ / ٥٤٩هـ = ١١٠٩ / ١١٥٤م، وأصبح حاكما على سوريا كلها. وكان سيف الدين غازي الأول - الابن الآخر لعماد الدين زنكي - يسيطر على الموصل ويحكمها.

⁽⁵⁷⁸⁾ انظر: عن عصر الأتابكة الزنكيين؛ İslâm Ansiklopedisi, M. F. Köprülü, 714 - 715.

Darkot, B. "Musul", İslâm Ansiklopedisi, vol. VIII, 1960, p. 740.

وظلت الموصل حتى سنة ٦١٥هـ = ١٢١٨م تحت إدارة العائلة الزنكية التي اشتهرت بحمايتها العظيمة للفنون، واستمر هذا الوضع فيما بين سنوات ٦١٥ و ٦٥٨هـ = ١٢١٨ - ١٢٥٩م تحت إدارة بدر الدين لؤلؤ الذى تربى فى سراى الزنكيين وتخلص من العبودية ووصل إلى مرتبة الأتابك. واستمر بدر الدين لؤلؤ فى إدارة الموصل والمدن الصغيرة المرتبطة بها حتى سنة ٦٣١هـ = ١٢٣٣م باسم العائلة الزنكية مستخدماً لقب "آتابك"، وفى هذه السنة نفسها، وبعد أن منحه الخليفة العباسى المستنصر (٦٢٣هـ = ١٢٢٦م) لقب "الملك الرحيم" أصبح ملكاً. واستطاع بدر الدين لؤلؤ رجل الدولة المجرب والمحنك، أن يعقد علاقة صداقة مع المغول الذين كانوا قد استولوا على عبادان آنذاك، وأن يحول بذلك دون تخريب الموصل، وأمن استمرارية حياة الموصل كمركز تجارى وثقافى وفنى مهم فى المنطقة. وعقب وفاة لؤلؤ سنة ٦٥٨هـ = ١٢٥٩م تولى ابنه إسماعيل مكانه، ولكن إسماعيل لم يستطع التفاهم أو التواءم مع المغول الذين كانوا قد استولوا على بغداد سنة ٦٥٧هـ = ١٢٥٨م وقتلوا الخليفة، وقضوا على الخلافة العباسية، وفضل التفاهم، والتعاون الفعلى مع المماليك الأتراك الذين استولوا على الإدارة المصرية سنة ٦٤٨هـ = ١٢٥٠م وتحولوا إلى قوة سياسية كبيرة فى فترة وجيزة. وكنتيجة لسياسة إسماعيل هذه فقد استولى المغول على الموصل سنة ٦٦١هـ = ١٢٦٢م.

وقد ظلت سوريا تحت إدارة الزنكيين حتى وفاة نور الدين زنكى سنة ٥٧٠هـ = ١١٧٤م، وبعد ذلك، انتقلت إلى السيادة الأيوبية^(٥٧٩).

⁽⁵⁷⁹⁾ انظر: عن عصر الأيوبيين؛ İslâm, Becker, C. H. "Eyyübîler", Ansiklopedisi, vol. IV, 1948, p. 424 - 429.

ومن الثابت أن الأيوبيين قد ساد حكمهم في مصر فيما بين سنوات ٥٧٠ / ٦٤٨هـ = ١١٧٤ / ١٢٥٠م وفي سوريا فيما بين سنوات ٥٧٠ / ٦٥٩هـ = ١١٧٤ / ١٢٦٠م. وكان لهم فرع آخر أدار دفة الحكم في اليمن حتى سنة ٦٢٦هـ = ١٢٢٨م.

وقد كان جد صلاح الدين الأيوبي مؤسس الدولة الأيوبية من أصل كردى ويسمى شادى بن مروان، ولكن من المعروف أن أيوب والد صلاح الدين وعمه شيركوه كانا من القادة الذين عملوا لسنوات طويلة في خدمة كل من عماد الدين ونور الدين زنكي. وأن صلاح الدين الأيوبي الذى ولد سنة ٥٣٢هـ = ١١٣٧م فى القصر الزنكي، قد تربى، وترعرع طبقا للعادات والتقاليد والأعراف السلجوقية، ولذا، فإن التقاليد الفنية، والثقافية السلجوقية قد استمرت فى سوريا خلال العهد الأيوبي.

ولقد كانت الحروب الصليبية هى أهم الأحداث التاريخية التى شكلت نمط الحياة السياسية للأيوبيين والزنكيين وأثرت فيها خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، السادس والسابع الهجريين؛ ففى الحملة الصليبية الأولى التى اندلعت سنة ٤٩٠هـ = ١٠٩٦م، نجح المسيحيون فى انتزاع القدس التى كانت تحت سيطرة الفاطميين، وبالإضافة إلى القدس فقد تشكلت فى كل من يافا وأورفه وأنطاكية إمارات مسيحية صغيرة اعتبارا من (٤٩٣هـ = ١٠٩٩م).

ولما كانت إمبراطورية السلاجقة العظام قد تمزقت تماما مع بدايات القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، فقد وقع على عاتق سلاجقة الأناضول والزنكيين محاربة الصليبيين القادمين من الغرب خلال هذه الفترة.

ولقد اكتسب كل من عماد الدين زنكي، وولده نور الدين زنكي شهرة واسعة في العالم الإسلامي كمجاهدين عظمين نظرا للهزائم العديدة التي ألحقوها بالجيوش المسيحية.

بدأت الحملة الصليبية الثانية في سنة ٥٤٢هـ = ١١٤٧م. وفي سنة ٥٤٤هـ = ١١٤٩م أراد ملوك القدس المسيحيين توسيع نطاق أراضيهم، فبدعوا في تنظيم الهجمات ضد مصر. ولما رأى الفاطميون أنهم لن يستطيعوا وحدهم التعامل مع الصليبيين بالندية الكافية طلبوا المساعدة من الأتابك نور الدين زنكي السني بالرغم من أنهم شيعة. فبعث نور الدين زنكي بشيركوه وابن أخيه صلاح الدين الأيوبي إلى مصر. ولما نجح شيركوه في وقف الهجمات المسيحية الموجهة ضد مصر، عين وزيرا من قبل الخليفة الفاطمي وعقب وفاة شيركوه المفاجئة، أصبح صلاح الدين الأيوبي وزيرا مكانه. وبمجرد أن أصبح صلاح الدين وزيرا، أخذ ينفذ تعليمات نور الدين آل زنكي؛ فخلع الخليفة الفاطمي وربط مصر السنية بالخليفة العباسي سنة ٥٦٧هـ = ١١٧١م.

وعقب وفاة نور الدين آل زنكي سنة ٥٧٠هـ = ١١٧٤م، أعلن صلاح الدين استقلاله، وقام بغزو الأراضي الميزوبوطامية الممتدة حتى الفرات وسوريا مؤسسا بذلك الدولة الأيوبية. ونجح صلاح الدين الأيوبي الذي نذر نفسه لمحاربة الصليبيين طوال السنوات التالية في استرداد القدس من أيدي الصليبيين سنة ٥٨٣هـ = ١١٨٧م.

ولما توفي صلاح الدين الأيوبي في الشام سنة ٥٨٩هـ = ١١٩٣م تقاسم إخوته وأبنائه الأراضي الأيوبية، إلا أن أخاه العادل الأول نجح في فرض طاعته على الأمراء الأيوبيين، ودعم من جديد وحدة الأراضي.

إلا أن وفاة الملك العادل الأول سنة ٦١٥هـ = ١٢١٨م، ترتب عليها مرة أخرى تمزق الدولة الأيوبية بشكل قاطع، وتوزعت إلى إمارات في الشام، وحب، والجزيرة، وفلسطين ومصر وحتى اليمن. وكانت أهم هذه الإمارات هي مصر وسوريا. وتابع الأيوبيون الذين استمروا في حكم مصر حتى سنة ٦٤٨هـ = ١٢٥٠م، وفي حكم سوريا حتى سنة ٦٥٩هـ = ١٢٦٠م، - نضالهم وحروبهم ضد الجيوش الصليبية.

ورغم أن العهد الزنكي، والأيوبي قد اتسم في معظم مراحله بالشقاق والخلاف داخل العالم الإسلامي، من ناحية، والحروب المتتالية ضد الجيوش الصليبية الغازية من ناحية أخرى، فإن هذا العهد قد اتسم في الوقت نفسه بالنشاط الفنى والثقافي، وتحولت الموصل والشام إلى مراكز متطورة جدا في ميدان الفنون والثقافة.

لم يترك العصر الزنكي والأيوبي، ولم تصل إلى يومنا هذا أى نماذج فنية ذهبية أو فضية، عدا بضع قطع من أعمال الزينة^(٥٨٠) فيما بين التحف المعدنية المصنوعة في سوريا والجزيرة، وطاس من الفضة (صورة ١٣٢)^(٥٨١) ينسب إلى سوريا. ولكن القسم الأعظم من

⁽⁵⁸⁰⁾ عن أدوات الزينة في بلاد ما بين النهرين وسوريا، انظر: The Arts of Islam,

Kat. no. 239 - 240, 243. 13 وعن المجوهرات الأيوبية التى ترجع إلى القرن

١٣؛ انظر: Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 2, 2 a و

Kat no. 5.

⁽⁵⁸¹⁾ انظر: Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 127, p. 100 -103, Pl.

Pl. 42 a-d. وG.

هذا الأثر الذى يتضح من كتابته أنه قد صنع باسم "أولوغ قايماز" القائد المعروف



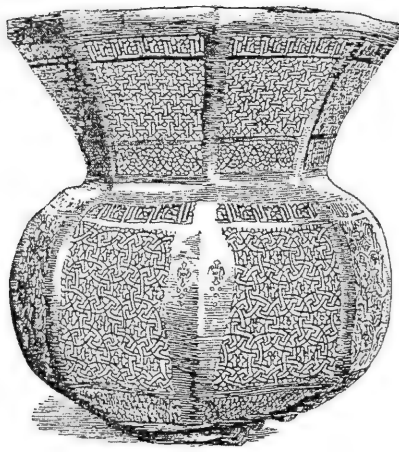
صورة ١٣٢

التحف المختلفة عن هذا العصر، هي تحف من النحاس الأصفر، ومؤرخة فيما بين ٦١٧ / ٦٥٩ هـ = ١٢٢٠ / ١٢٦٠ م، ومزخرفة بأسلوب التكفيت. وبالإضافة إلى النماذج المزخرفة بالتكفيت هذا، فهناك بضعة قناديل من النحاس الأصفر طبق في زخرفتها تكتيك التخريم وتنسب إلى سوريا، وبعض المرايا البرونزية المصنوعة بتقنية السبك والصب والمزخرفة بزخارف بارزة.

أ- القناديل المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بأسلوب التخريم: والمرايا البرونزية المصنوعة بالصب والمزخرفة بالتطعيم:

وصلت إلينا عدة قناديل نحاسية مزخرفة بطراز التخريم، ومصنوعة بتقنية الطرق، تنسب إلى سوريا، وهي ضمن التحف المعدنية السلجوقية.

والذي عمل تحت امره صلاح الدين الأيوبي فيما بين (١١٨٨ - ١١٨٩) فإنه بالقياس مع الطاسة الموجودة في المجموعة الثانية عشرة لكبير سواء من ناحية القالب أو الزخرفة فإن هذا العمل يعود صنعه إلى إيران أكثر من سوريا.



شكل ٥،

ومن بين هذه النماذج قنديل موجود فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، وهو وارد من الجامع الأموى فى الشام. ويتضح من كتابته أنه صنع فى سنة ٤٨٣هـ = ١٠٩٠م. وسيدرس هذا القنديل ضمن القسم الخاص بالأعمال المعدنية الموجودة فى المتاحف التركية. وهناك قنديل آخر معروض فى متحف اللوفر (شكل ٤٥) (٥٨٢).

مصنوع من النحاس الأصفر، كان موجودا فى مسجد قبة الصخرة فى مدينة القدس بدنه فى شكل كروي، وعنقه يتسع كلما اتجه نحو حافة الفوهة وسطحه مقسم إلى ستة أقسام ذات أضلاع رقيقة تتجه من أعلى إلى أسفل. والسطح كله مزخرف برسوم هندسية تشكلت، ونتجت من استخدام أسلوب التخریم فى زخرفته.

والفوهة محاطة بشریط كتابى عبارة عن "لا إله إلا الله" فقط، وتكرار لعبارة "المنة لله" ومع أن الكتابة لا تحتوى على تاريخ فوق القنديل، فإن سمات الرسوم الهندسية المستخدمة فى زخرفة التحفة وخصائصها تشير إلى القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى. إن هذا القنديل الذى يرجع إلى جامع قبة الصخرة، من المحتمل أن يكون قد صنع فى تاريخ ما عقب استعادة صلاح الدين الأيوبي لمدينة القدس من أيدي الصليبيين سنة ٥٨٣هـ = ١١٨٧م.

(582) Arts de l'Islam, Kat. no. 148; Migeon, G. L'Orient Musulman, Pl. 20; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-V", op. cit., p. 220 - 221, fig. 8.

المرايا البرونزية:

أما المرايا المصنوعة بتقنية الصب، والمزخرفة بالتطعيم والرسم البارز، فإن قسماً كبيراً منها يرجع إلى إيران، ولكن قسماً من هذه التحف صنع في مناطق خارج إيران مثل أرض الجزيرة أو ورش ومصانع الأناضول. وقد أوضحنا ذلك عند الحديث عن المرايا السلجوقية في إيران.

ومن المرايا السلجوقية نماذج مزخرفة بالرموز الفلكية وتنسب إلى ميزوپوطامية. وهناك نماذج من المرايا احتلت تكوينة أبو الهول المزدوج مكانها على سطوحها كتكوينة زخرفية، وهي مؤرخة ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري ينسبها بعض الباحثين إلى إيران وينسبها بعضهم إلى أرض الجزيرة^(٥٨٣). والسبب الرئيس الذي جعل بعض الباحثين ينسبون المرايا المزخرفة برسوم سفنكسين يثبان وقد أدارا ظهريهما لبعضهما (انظر صورة ٨٣، ٨٤) إلى الورش والأتيليهات الميزوپوطامية، هو أنهم قد اعتمدوا على استخدام التكوينة نفسها فوق قطعة قماش يتضح من كتابتها أنها نسجت في بغداد، وموجودة في متحف الفنون الجميلة في بوسطن، ومشابهة تماماً لتكوينة المرايا^(٥٨٤). ووجود هذه التكوينة الزخرفية فوق قماش قد نسج

(583) عن الباحثين الذين يرجعون المرايا المزخرفة بتكوينة إلى الهول المزدوج إلى إيران، انظر:

Dimand, M. Handbook, p. 136, fig. 78; Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 37. وعن الباحثين الذين يرجعون نفس المجموعة من المرايا Agaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors", op. cit., p. 17; Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 289; Sceratto, U. op. cit., p. 89 - 90.
(584) Sceratto, U. op. cit., p. 90.

فى بغداد، إشارة إلى أن استخدام تكوينة السفنكسين المزدوجين كانت معروفة فى أرض الجزيرة. ولكن فى اعتقادى أن استخدام التكوينة نفسها الزخرفية على خامات أخرى مزخرفة بها، لا يعنى بالضرورة حصر كل القطع الفنية المزخرفة بها على منطقة أرض الجزيرة وحدها وبشكل نهائى وقاطع. فكما أوضحنا فى القسم الخاص بـ "إيران" فإن الحفريات التى تمت فى ما وراء النهر فى السنوات الأخيرة، قد أخرجت عددا كبيرا من المرايا المزخرفة بهياكل أبو الهول المزدوج، وهذا يقوى الاتجاه والرأى القائل بإمكانية أن تكون هذه التحف قد صنعت فى ورش ومصانع بلاد ما وراء النهر. ولكن لما كانت التحف المعدنية التى يمكن سبكها وصبها يمكن نسخها وتقليدها بسهولة ويسر، فإن ذلك يجعل الاحتمال القائل بأن هذه التكوينة الزخرفية المكونة من سفنكسين يثبان وقد أدارا ظهرهما لبعضهما قد انتشرت فى كل العالم السلجوقي، وأن قسما من المرايا السفنكسية، قد صنع فى الورش الميزوبوطامية، وقسما آخر فى ورش وآتيليهات الأناضول، احتمالا قائما ولا يرفضه العقل، أو الباحث المحايد.

أما السبب فى جعل كل المرايا المزخرفة بالرموز والإشارات الفلكية مقصورة على بلاد أرض الجزيرة وحدها، فيعتمد على وجود مرآة (انظر حاشية ٤٩١) مزخرفة برموز كواكب البروج، وهى موجودة ضمن مجموعة "أوتينجان - والرستيان" "Öttingen- Wallerstein" ويذكر فى كتابتها اسم الملك المعز آرتوق شاه المتوفى سنة ٦٦١هـ = ١٢٦٢م. ومناطق شرق الأناضول التى تعد منطقة أرتوقية، يعتبرها الباحثون الغربيون - بصفة عامة - قطعة من أراضي ميزوبوطامية ويربطونها بها. فإن تلك المرآة الأرتوقية الموجودة ضمن مجموعة "أوتينجان والرستيان" أو التحف

المعدنية الأخرى التى تحمل اسم ملوك آرتوقيين، بالإضافة إلى الكثير من المنشورات والمطبوعات تصنف على أنها تحف وأعمال ميزوپوطامية^(٥٨٥). ونحن.. لما كنا نقبل بالرأى القائل بأن منطقة جنوب شرق الأناضول والتى هى منطقة أرتوقية، تعتبر قطعة أناضولية خالصة، ولذلك، فإننا نعتبر هذه المرأة الأرتوقية التى تحمل كتابتها اسم أرتوق شاه - من أرتوقى خربوط - أو المرايا السلجوقية الأخرى المزخرفة برموز فلكية وقريبة من هذه التحف، نعتبرها أناضولية. وسندرسها ضمن تحف الأناضول المعدنية.

إن أهم النماذج التى يمكن إرجاعها إلى أرض الجزيرة - من بين المرايا السلجوقية، هى مرايا ذات مقبض، مزخرفة بخمس ميداليات مرسوم فيها صورة لـ "رأس إنسان متوج" وقد استقرت فوق أرضية مغطاة برسوم هندسية (صورة ١٣٣). وتوجد نماذج من هذه المرايا ضمن مجموعات هرارى بالقاهرة، وكبير بلندن، وألبرت وفيكتوريا، والمتحف البريطانى ومتحف الدولة فى برلين الغربية^(٥٨٦).

(585) عن المطبوعات التى تصنف الأعمال المعدنية التى تعود إلى الآرتوقيين على أنها آثار تعود إلى بلاد ما بين النهرين انظر: Barrett, D. op. cit., p. 11; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 169 - 170, صورة 199 و vol. II., p.23, صورة 223; Sceratto, U. op. cit., p. 85 و 91-89 صورة 36.

(586) عن النموذج الموجود فى مجموعة كبير فى لندن؛ انظر: Fehéri, G. Keir Collection, Kat. no. 103, Pl. 35 a. عن النماذج الموجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة؛ انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1302, D ve H. فى متحف ألبرت وفيكتوريا. يوجد نموذجان أرقام 14 - 1950 و env. no. 20 - 1897 فى المتحف البريطانى بالمخازن نموذج لم يعط رقما فى سجلاته، وهناك نموذج فى متحف الدولة فى برلين تحت رقم J. 5136 .



صورة ١٣٣

ولا يمكن القطع بأن صورة "رأس الإنسان المتوج" التي تحتل مكانها داخل الميداليات تحمل معنى رمزياً أم أنها لا تحمل أى معنى. ولكن الروزيتات^(٥٨٧) المزخرفة برعوس آدمية يتضح أنها رموز (الشمس) و(القمر) التي نشاهدها فوق الآثار المعمارية لسلاجقة الأناضول، يمكن أن تذكر بالإشارات والرموز الفلكية.

إن استخدام الموتيقات الهندسية فى الفنون المعدنية الإسلامية وبشكل كبير، يمكن أن يغطى السطح كله، بدأنا نشاهده، أول الأمر، فى العصر الزنگى فوق التحف المزخرفة والمنقوشة بأسلوب

التكفيت والمصنوعة فى أرض الجزيرة: فالرسوم الهندسية المعروفة بمصطلحات مثل "الصليب المعقوف" حرف T المتداخل فى بعضه، أو "الشوكة الزنانة" أى "الدياپازون" وهى كحرف Y المتداخل، وكذلك حرف الـ "Z" على أشكال هندسية مختلفة، كثيراً ما تصادفنا هذه الرسوم خاصة فوق التحف التى تحمل توقيعات لصناع موصلى الأصل. إن المرايا المزخرفة بصور لرعوس آدمية متوجة، فوق أرضية مغطاة بالرسم الهندسى المشكل من حرف Z المتداخل والمشكل من أشكال سداسية متقابلة وموحدة

(٥٨٧) انظر: Öney, G. "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture", *Anatolica*, III, (1969-70), p. 195 - 203.

مع خطوط مستقيمة؛ هذه الحشوات الهندسية، يتضح من كتابة فوق صندوق صغير^(٥٨٨) أنها استخدمت لأول مرة على يد صانع موصلى سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م، فمن بين زخارف الصندوق نصادف ميدالية تطالعنا بهذه التكوينة الزخرفية. ولو وضعنا هذا النموذج فى الاعتبار، لأمكن التفكير فى أن كل المرايا المزخرفة بصورة الرعوس الآدمية المتوجة، والمغطاة أرضيتها كاملة بموتيفة حرف Z المتداخل، كلها ترجع فى صنعها إلى أرض الجزيرة، وأنها قد صنعت فى تاريخ ما بعد سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م، فى هذه المنطقة نفسها. (وهناك مرآة من النوع نفسه ضمن مقتنيات متحف الآثار الإسلامية التركية، فى إستانبول. وسوف ندرسها ضمن نماذج القسم المتعلق بالمجموعة التركية).

ب- التحف المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتكنيك التكفيت "مدرسة الموصل"

كانت الكتابات الموجودة فوق التحف المعدنية السورية وكذلك الميزوبوطامية، بصفة عامة، تحتوى على التاريخ، واسم صاحب التحفة إن كان أميراً، أو أتاكاً، أو تاجراً، وألقابهم. كما كانت التحف عمل توقيعات الصناع الذين صنعوها وكنيتهم. وحتى لو لم يكن هناك تاريخ فوق التحفة، فوجود اسم الحاكم على التحفة، كان يمكن الباحث من إمكانية إسناد تلك التحفة إلى فترة زمنية معينة، أو منطقة بعينها، أو مركز مهم من المراكز الفنية الرئيسية فى المنطقة التى كان يحكمها ذلك الحاكم المذكور اسمه. ومثال ذلك، مجموعة من التحف، يوجد فى الكتابة الموجودة عليها اللقب الذى

(588) Atina Benaki Müzesinde bulunan 1220 tarihli ufak kutu, Kakma tekniği ile süslü eserlerin tanıtıldığı bölümde incelenecektir.

اشتهر به حاكم الموصل الأتابك بدر الدين لؤلؤ، وهو "الملك الرحيم" وبذلك أمكن إسنادها إلى مدينة الموصل فيما بين سنوات ٦٣١ / ٦٥٨ هـ = ١٢٣٣ / ١٢٥٩ م. وعلى المنوال نفسه يمكن إسناد التحف التي تحتوى على اسم الحاكم الأيوبي أو لقبه إلى الحقبة التاريخية، أو المنطقة الجغرافية التي حكمها، وساد حكمه فيها.

إن معظم التحف الفنية المعدنية التي صنعت في أرض الجزيرة، أو سوريا والتي ترجع إلى القرن الثالث الميلادي/ السابع الهجري، والمزخرفة بأسلوب التكفيت، تحتوى كلها إلى جانب توقيعات الصناع على لقب "الموصللي"^(٥٨٩) الذى كان يلقب به معظم صناع الموصل. ولكن، يتضح من الكتابات الموجودة على بعض التحف والمعلومات المستقاة منها، أن الصناع الذين استخدموا لقب الموصللي، إلى جانب توقيعاتهم، لم يصنعوا هذه التحف كلها في مدينة الموصل وحدها. كما تظهر في هذه الكتابات إلى جانب عبارة "الأسطى الموصللي" ما يبين أنها بالرغم من ذلك، قد صنعت في مدن أخرى مثل القاهرة، أو الشام. ومثل هذه النماذج موجودة، وصنعها صناع قد تعلموا، وتدريبوا في الورش الموصلية. هؤلاء الصناع لابد أنهم من أصل موصللي، وهاجروا إلى مناطق خارج أرض الجزيرة، وعاشوا في كنف أمراء، وحكام قد اشتهروا بأنهم حماة الفنون، ورعاتها كالأرتوقيين والأيوبيين في مصر وسوريا ثم المماليك فيما بعد، وأنهم قد عملوا تحت إمرتهم. وهكذا،

(589) انظر: عن قائمة الآثار الموجودة نسبتها إلى "الموصل"؛ Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen und ihre Meister", Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 60, (1939), p. 9 - 11; Rice, D. S. "Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili", Ars Orientalis, II, (1957), p. 326; Wiet, G. "L'exposition d'art Persan á Londres", Syria, XIII, (1932), p. 78 - 79.

فإن القطع الفنية التي تحمل نسبة إلى "الموصل" يمكن القول إنها مرتبطة بالمدرسة الموصلية، أو إنها صنعت على يد صناع من أصل موصري، ولكن لا يمكن القول إنها صنعت في الورش أو المصانع الموصلية، وأن نطلق عليها أنها من صنع أو عمل الموصل. ولكن النماذج التي يمكن تصنيفها على أنها من "صنع الموصل" هي تلك التحف التي تحتوى كتاباتها على ما يفيد صراحة أنها صنعت في الموصل، أو يوجد عليها اسم الأتابك الموصل أو لقبه الذي اشتهر به. ومن هذا المنطلق، فإنه بالرغم من الارتباط الذي يربط فيما بينها إلى حد ما، فإنه أمكن تقسيم هذه النماذج إلى مجموعتين: مجموعة من "صنع الموصل" وقد صنعت في الموصل بالفعل، ومجموعة تحمل لقب "الأسطى الموصل" ولكن لم يتحدد بالضبط المكان الذي صنعت فيه⁽⁵⁹⁰⁾.

ولما كانت هناك فوارق أسلوبية، ونوعية فيما بين التحف التي صنعت في مناطق خارج الموصل، بل حتى خارج منطقة أرض الجزيرة كلها، ولكنها خرجت من تحت أيدي صناع تعلموا، وتدريبوا في ورش موصلية وتحمل لقب "الأسطى الموصل" مثل هذه الأعمال الفنية المعدنية لا يمكن أن يطلق عليها جميعاً أنها "طراز موصل" ولهذا السبب؛ فإن الباحث الذي يتصدى لدراسة التحف المعدنية السورية أو الميزوبوطامية والتي ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، يجب أن يتوخى الدقة المتناهية عند استخدام مصطلح "صنع الموصل" أو "طراز الموصل" أو "المدرسة الموصلية". كما يتوجب عليه من عدم الخلط بين

(590) عن التفرقة بين الآثار التي عليها قيد "الأسطى الموصل"، والآثار التي من "عمل

الموصل" انظر:

Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 283; Idem. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", B. S. O. A. S., XIII, (1949 - 1951), p. 627.

النماذج التي صنعت في مدينة الموصل، فهذه بالفعل من "صنع الموصل"، وبين النماذج التي تحمل سجل أو لقب "الأسطى الموصلية"؛ فبين الاثنين فرق بين عند استخدام المصطلح.

إننا لعل على قناعة تامة، بأن تناولنا لبعض الآراء المطروحة حول هذه التكوينة الزخرفية التي خدعت الباحثين لسنوات طويلة فيما يختص بتصنيف التحف المعدنية "صنع الموصل" ستكون ذات فائدة جمة. فإلى زمن قريب والتكوينة الزخرفية (الرجل الجالس متربعاً، وقد أمسك في يده هلالاً) تحتل مكاناً بارزاً في زخرفة الأعمال المعدنية، وكثير من الباحثين يصنف هذه التحف على أنها "نماذج موصلية" ويقبلونها على هذا المنوال، فكل من سارى Sarre، وهرزفيلد Herzfeld⁽⁵⁹¹⁾، وديماند "Dimand"⁽⁵⁹²⁾ ينسبون هذه الرسمة إلى بدر الدين لؤلؤ، أما كوهنل Kühnel⁽⁵⁹³⁾ فيعتبرها شعار مدينة الموصل. واعتماداً على هذا الطرح فقد اعتبروا جميع التحف التي تحتل تكوين "الرجل الممسك بالهلال" مكاناً في زخرفتها تحفاً موصلية. ولكن م. آغا أوغلي في مقالته التي نشرها سنة ١٣٦٥هـ = ١٩٤٥م، طرح بعض الآراء المتعلقة بهذه الرسمة⁽⁵⁹⁴⁾. وبعده بسنوات قام د. س. ريكة بدراسات حول القطع المعدنية المصنوعة في الموصل، أو تلك التي تحمل كتاباتها

(591) Sarre, F. - Herzfeld, E. Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, vol. II, Barlin, 1911 - 1920, p. 212.

(592) Dimand, M. "Near Eastern Metalwork", bul. of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXI, (1926), p. 196; Idem. "Saljuk bronzes form Khurasan", op. cit., p. 92.

(593) Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen..", op. cit., p. 14.

(594) Ağaoğlu, M. "About a Type of ..", op. cit. p. 42.

تعبير "الأسطى الموصلي"^(٥٩٥) وكانت دراسة مستفيضة، وخلص فيها إلى أن التكوينة الزخرفية التي تمثل "رجلا متربعا وقد أمسك الهلال" لا تعود إلى بدر الدين لؤلؤ، ولا هي شعار الموصل.

وكان السبب الذي جعل بعض الباحثين ينسبون الشخص الممسك بالهلال إلى بدر الدين لؤلؤ، أن لقب الشرف الذي استخدمه لؤلؤ هو "بدر الدين"، وكلمة بدر الدين تعني "قمر الدين" أى هلال الدين. وثمة سبب آخر؛ اعتمد عليه الطرح السابق وهو وجود هذه الكلمة (هلال الدين) فوق السكة الخاصة بلؤلؤ^(٥٩٦) والذي تصادف حدوثه كثيرا.

ولا يقبل آغا أوغلو هذا الرأي. ولا يرى علاقة رمزية بين "الشخص الممسك بالهلال" ولؤلؤ، لأن البدر المستخدم فى لقب لؤلؤ لا تعنى الهلال، بل تعنى البدر أى القمر التام. وأن هذا الرسم قد استخدم على سكة الزنكيين وقبل لؤلؤ بسنوات طويلة. وذكر أوغلو أنه كان مستخدما من قبل الأتابك عز

(595) انظر: عن الآراء المتعلقة بتكوينة "الرجل الممسك بالهلال" الخاصة د. س.

رايس؛

Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 321.

(596) انظر: عن سكة عصر بدر الدين لؤلؤ التي استخدمت تكوينة "الرجل الممسك

بالهلال".

Galib Edhem, İ. Catalogue des Monnaies Turcomanes, İstanbul, 1894, Pl. VI, no. 138 - 139; Lane-Poole, s. "The Coins of the Turcoman Houses of Seljook, Urtuk, Zengee", Catalogue of Oriental Coins in the British Museum, vol. III, London, 1877, Pl. X, no. 568 - 569.

الدين مسعود الأول منذ سنة ٥٨٥هـ = ١١٨٩م^(٥٩٧). وأن رموز البروج الفلكية كانت رائجة الاستخدام فوق السكة المضروبة في المنطقة التي كان يحكمها؛ سواء الزنكيين أو الأرتوقيين خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين/ السادس والسابع الهجريين. ومن هذا المنطلق فإن "القمر" المستخدم فوق سكة عز الدين مسعود الأول كان استخدامه كرمز فلكي هو الاحتمال الأقرب.

أما فيما يتعلق باستخدام "الرجل الممسك بالهلال" كشعار لمدينة الموصل كما طرحه د. س. ريكة، فإن الرد عليه هو أنه يجب التذكير بأنه لا يوجد أى شعار لأى مدينة في العالم الإسلامى قط، أما "القمر" المستخدم فوق باب سنجار في الموصل^(٥٩٨) فإنه إشارة إلى استخدامه كرمز فلكي، وليس شعارا للمدينة.

إن ريكة الذى درس؛ سواء التحف الموصلية الشغل، أو تلك النماذج التى تحمل قيذا أو سجلا بأن صانعها "أسطى موصلى" دراسة منظمة وبشكل مفصل، وجد أن هناك فيما بين التحف الست التى تعود إلى عصر لؤلؤ

(597) انظر: عن سكة الزنكيين التى استخدمت تكوينة "الرجل الممسك بالهلال" فوقها في القرن ١٢؛

Butak, B. Resimli Türk Paraları, İstanbul, 1947, p. 62, no. 75 و p. 104, no. 114; Ettinghausen, R. "Hilâl in Islamic Art", The Encyclopedia of Islam, (New ed.) vol. III, fasc. 45 - 46, Leiden, 1966, Pl. XI., fig. 4; Galip Edhem, İ. op. cit., p. 94, no. 130, Pl. V; Lane-Poole, s. op. cit., p. 186, no. 529.

(598) انظر: عن ديكور باب سنجار الموصل؛ Sarre, F. - Herzefeld, E. op. cit. p. 212.

(٦٣١ / ٦٥٨ هـ = ١٢٣٣ / ١٢٥٩ م) والتي يمكن إرجاعها إلى الورش الموصلية، اثنتان فقط تحملان التكوينة الزخرفية "الرجل الممسك بالهلال"، وقد أوضح أن القمر الموجود على كلا النموذجين كان رمزا فلكيا. وأوضح ريكه أيضا؛ أنه من بين التحف الثماني والعشرين التي تحمل توقيع "الأسطى الموصلي" في كتاباتها توجد ثلاث فقط قد استخدمت تكوينة الرجل الممسك بالهلال في زخرفتها، وبشكل غير مترابط ومستقل عن بعضها. وطبقا لما ذهب إليه ريكه في تصنيفه، فإن واحدة فقط من التحف الثلاث تحمل المميزات والخصوصية السورية، وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، وأن الأخيرين تؤرخان بأواخر هذا القرن، وفي العصر المملوكي^(٥٩٩). وهكذا، يتضح أن التحف المعدنية التي احتلت تكوينة "الرجل الممسك بالهلال" في زخارفها ليست وبشكل قاطع - تحفا موصلية فقط، ولا تعود إلى الموصل وحدها.

إن وجود نماذج تبلغ ثمانى وعشرين تحفة، حتى وإن وجد في كتاباتها ما يدل على أنها قد صنعت في الموصل، وأن بعضها منها قد صنع خارج الموصل، ويوجد ضمن هذه الكتابة ما ينسب الصانع إلى الموصل، ليضفي قناعة كاملة على أنه قد وجد في الموصل ورش وأتيليات كبيرة، استطاعت أن تكون كوادر فنية شهيرة في فنون المعادن في عصر الآتابكة. ومن المؤسف له أن المصادر التاريخية وسجلاتها، التي تبين أو تشير إلى صناعة تحف فنية من النحاس الأصفر، وذات زخارف بأسلوب التكفيت في الموصل مازالت نادرة. فالجغرافي الأندلسي المسلم "ابن سعد" الذي تجول في سوريا

(599) Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 321.

وأرض الجزيرة خلال سنة ٦٤٨هـ = ١٢٥٠م، قد أوضح فى مخطوطته المسماة "الجغرافيا" أن (.. الموصل.. وفى هذا العصر شهدت تطورا فى كل فروع الفنون وخاصة فى مجال صناعة المشغولات المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتكنيك التكفيت بهدف تقديمها كهدايا للحكام خاصة، أو تصديرها إلى البلدان المجاورة... وأنها تحفة قيمة... (٦٠٠).

وهناك سجل آخر متعلق بالتحف المعدنية الموصلية، ويرجع إلى العصر نفسه، وهذا السجل موجود فى الكتاب المسمى "مرآة الزمان" لـ "سبط ابن الجوزى" (متوفى ٦٧٤هـ = ١٢٥٧م) (٦٠١)(٦٨*). فالجوزى يتحدث فى القسم الخاص عن الحرب التى دارت بين أتابك الموصل بدر الدين لؤلؤ، وجيش الخوارزميين فى سنجار ويبين أنه تعرض لهزيمة، ويوضح (.. أن الخوارزمشاهيين قد نهبوا وسلبوا أموال وخزينة لؤلؤ، وكان من بين الأشياء المنهوبة مقلمة مطعمة بالفضة قيمتها مائتا درهم، وطست وإبريق أكثر قيمة..).

ومما يدعو إلى العجب والاستغراب، حسب رأى د. س. ريكة أن كتاب القرن الثانى عشر الميلادى السادس الهجرى الذين عاشوا قبل كل من ابن سعد والجوزى اللذين يعتبران من كتاب القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى، لم يتحدث قط عن التحف الفنية المزخرفة بتكنيك التكفيت والتى ترجع إلى الموصل أو إلى ميزوپوطامية، لأنه من الواضح، أن هذه التحف

(600) Barrett, D. op. cit., p. 14; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 283 - 284, حاشية 5 - 9; Sceratto, U. op. cit., p. 92.

(601) Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 284, حاشية 11 - 12.

المزخرفة بهذه الطريقة لم تكن قد صنعت في ميزوبوطامية في القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

وكل ما هو موجود من هذه التحف المزخرفة بطريقة التكفيت والتي تنسب إلى ميزوبوطامية مجرد أنموذج واحد فقط، وهو مؤرخ بنهاية القرن الثاني عشر/ السادس الهجري أو بدايات القرن الثالث عشر/ السابع الهجري. وجميع التحف الأخرى عبارة عن قطع صنعت فيما بعد سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م.

إن الانتقال المفاجئ إلى صناعة التحف المعدنية المزخرفة بطراز التكفيت في أرض الجزيرة - وخاصة في الموصل - في بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، يمكن ربطه بهروب الصناع الخراسانيين إلى المناطق الغربية على إثر الغزو المغولي في العصر نفسه، واستيطانهم واستقرارهم في الموصل، وافتتاحهم ورشاً بها، وبهذا بدأت مدرسة فنية جديدة؛ هي مدرسة الموصل (انظر حاشية ٣٥٦).

إن وجود مونيقات خاصة بخراسان فوق التحف الميزوبوطامية المزخرفة بتكنيك التكفيت، وبخاصة فوق إبريق مؤرخ بسنة ٦٢٧هـ = ١٢٢٩م. ووجود اسم الصانع، ولقب "الموصللي" وأنه كان يعيش في "مرو"، ويستخدم لقب "الطورابي"^(٦٠٢) الذي كانت تستخدمه مجموعة أخرى من العاملين بالتجارة الذين يعيشون في مرو، كل ذلك يؤيد الاقتناع بأن "مدرسة الموصل" قد بدأت بالصناع الهاربين من شرق إيران إلى الغرب، أو بعبارة

(602) Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 285, حاشية 16; Idem. "Studies in Islamic Metalwork III", B. O. S. A. S., XV, (1953), p. 230.

أخرى، فإن الصنائع الهاربين من شرق إيران إلى الغرب هم الذين بدءوا "مدرسة الموصل" وكما سبق القول فإن عددا من الصنائع الذين نشأوا في الموصل، ظل بعضهم في هذه المدينة، وبعضهم الآخر تفرق في البلدان المجاورة، وأنهم قد عملوا تحت إمرة ورعاية حماة آخرين للفنون. ولكن، يتضح - رغم ذلك - أنهم ظلوا يوقعون على تحفهم مستخدمين نسبة "الموصلية". وهكذا.. فإن الصنائع الذين كانوا خراسانيين أولا ثم أصبحوا موصليين مع تغييرهم لموطنهم، وارتباطا به، قد بدأوا في الانتشار في المناطق المختلفة من الشرق الأدنى، حاملين معهم تكتيك التكتيف الذي يعد تكتيكا خاصا بخراسان، مازجين إياه بموضوعات وموتيفات خاصة بشرق إيران مع خصوصيات ومميزات ميزوپوطاميه.

ومن بين تحف النحاس الأصفر، المزخرفة بتكتيك التكتيف، وترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، يلفت د. س. ريكة الأنظار إلى مجموعة منها تعود إلى سوريا، على بعض نماذجها نرى مناظر مستوحاة من التراث المسيحي قد احتلت مكانها جنبا إلى جنب الكتابات والموضوعات الإسلامية. ومن بين هذه التحف التي تبلغ ثلاث عشرة تحفة، اثنتان فقط عليهما تاريخ، ونموذج آخر مذكور عليه اسم الأمير الأيوبي الملك الصالح نجم الدين أيوب (٦٣٨ / ٦٤٧هـ = ١٢٤٠ / ١٢٤٩م) وتحتوي كتابة التحف التي تحمل تواريخ ٦٤٠هـ = ١٢٤٢م و٦٤٦هـ / ١٢٤٨م على توقيع الصانع مع قيد نسبته إلى الموصل بذكر "الموصلية"^(٦٠٣). والنماذج المؤرخة

(603) عن قائمة الآثار المعدنية الإسلامية المزخرفة بمشاهد مستوحاة من الأيقونوغرافيا

المسيحية؛ انظر:

Rice, D. S. "The Seasons and The Labors of the Months in Islamic Art", *Ars Orientalis*, I, (1954), p. 33 - 34; Schneider, L. T. "The Freer Canteen", *Ars Orientalis*, IX, (1973), p. 137.

أو تلك التي يمكن تأريخها تعود ثلاثة منها إلى ما بين سنة ٦٣٨ / ٦٤٧ هـ = ١٢٤٠ / ١٢٤٩ م، أما النماذج المزخرفة بنقوش وموضوعات مسيحية فترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر^(٦٠٤). / السابع الهجري.

إن وجود تحف معدنية مزخرفة بمناظر مأخوذة ومستوحاة من الأيقونوغرافيا المسيحية، يثبت أنه خلال ذلك العصر كان هناك بعض صناع التحف المعدنية من المسيحيين، وأنهم كانوا يصنعون هذه التحف لأصحاب أعمال أو أصحاب ورش مسيحيين، ولكن وجود اسم الأمير الأيوبي الملك الصالح نجم الدين أيوب (٦٣٨ / ٦٤٧ هـ = ١٢٤٠ / ١٢٤٩ م) في كتابة إحدى التحف المزخرفة بموضوعات مسيحية، يطرح على الساحة إمكانية صنع بعض من هذه التحف المزخرفة بمثل هذه الموضوعات المسيحية للمراغبين، وأصحاب أعمال وورش مسلمين. بالإضافة إلى ذلك، فإن وجود أسماء صناع مسلمين مثل "عمر بن أحمد زكي" و"سلامة بن داود" كصناع لبعض هذه النماذج المسجل فوقها "الأسطى الموصلي" يبين أيضا أن بعض هذه التحف المنقوشة والمزخرفة بموضوعات مسيحية قد خرجت من تحت أيدي صناع مسلمين^(٦٠٥).

ولما كان أمراء سوريا الأيوبيون، يوقعون معاهدات صلح وسلام مع الملوك المسيحيين في القدس من زمن لآخر، حتى إنه من المعروف أنهم ذات مرة نظموا حملة حربية مشتركة مع المسيحيين ضد الأيوبيين في مصر، ولذلك فمن المتوقع أن بعض التحف المعدنية المزخرفة بموضوعات

⁽⁶⁰⁴⁾ انظر Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 316 و: 325.

⁽⁶⁰⁵⁾ Ibid, p. 316.

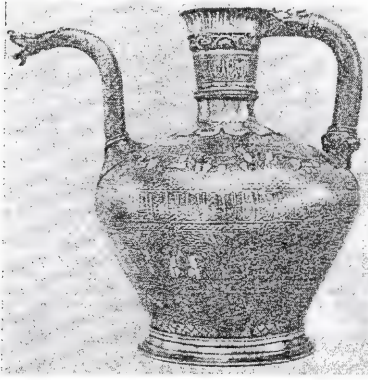
مسيحية قد صنعت فى العصر الأيوبي، فى وقت كان أمراء سوريا الأيوبيين يعتقدون فيه علاقات صداقة ومودة مع المسيحيين.

إن النماذج المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، والتي لا توضح كتابتها أين صنعت، أو لمن صنعت، لمن الصعب للغاية تحديد إن كانت تعود إلى سوريا، أو أرض الجزيرة. ولهذا السبب سنتناول التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية والمصنوعة فى سوريا وأرض الجزيرة فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى، أولا كمجموعة واحدة، وبعد أن نعرف بالنماذج الرئيسة التى ترجع إلى هذا العصر متبعين فى ذلك التتابع التاريخى سنخرج إلى محاولة الفصل بين المميزات والسمات الخاصة بكل من سوريا، وأرض الجزيرة على حدة.

إن النموذج الذى يعتقد أنه أقدم النماذج المسجل عليها عبارة "الأسطى الموصلى" هو إبريق من النحاس الأصفر، مزخرف بتطعيمات نحاسية وفضية ومصنوع بطريقة الطرق، وهو موجود فى متحف اللوفر بباريس، (صورة ١٣٤) ^(٦٠٦). ويفهم من كتابة هذا الأبريق أنه صنع من قبل صانع موصلى يسمى "إبراهيم بن مواليه". وصنوبر هذا الإبريق الذى تبلغ أطواله ٣٠,٨ × ٢٢,٨ سم، وقاعدته ومقبضه ليست كلها أصلية. بل من المحتمل أنها أضيفت إلى الإبريق فى عصور لاحقة، وأغلب الظن أنها تمت فى إيطاليا فى عصر النهضة. ومن المعتقد أن المقبض والصنوبر الأصلى للإبريق الذى

(606) Arts de l'Islam, Kat. no. 149; Meisterwerke, vol. II. Taf. 149; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 55, fig. 240; RCEA, vol. X, 1939, vo. 3978; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", B. S. O. A. S., XV, (1953), p. 69 - 79, Pl. XII - XXII.

صنعه إبراهيم بن مواليه مشابه جدا للمقابض والصنابير الخاصة بالأباريق



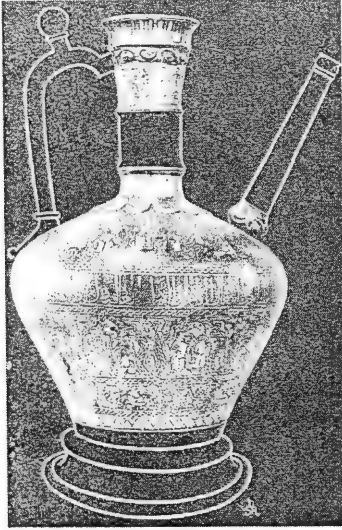
صورة ١٣٤ a

السورية والميزوبوطامية الأخرى والتي ترجع إلى العصر نفسه، وتحمل توقعات الصناع الموصليين (انظر صورة ١٣٤ ب للمقارنة بين الرسم التخميني أو التقريبي الذي رسمه د. س. ريكة قريبا من الشكل الأصلي لهذه القطعة الفنية) (٦٠٧). وشكل هذا الإبريق كمثرى البدن أو أنه على شاكلة كروية، أو أنه متشابه مع

الآثار المعمارية ذات الأبدان الأسطوانية. وهو مختلف عن الأباريق الإيرانية السلجوقية المزخرفة بأضلع مجوفة. ويمكن اعتباره إبريقا سوريا أو ميزوبوطاميا خالصا، فالأباريق السورية الميزوبوطامية؛ أجسادها دائرية، تتسع كلما اتجهت نحو مقدمة الأكتاف، وذات صنابير طويلة رقيقة تنبثق من هذه الأكتاف، أما قسم الرقبة فهو أسطوانى الشكل بزاوية قدرها ٤٥ درجة. وبدن الإبريق الذى صنعه إبراهيم بن مواليه، منتظم أو منسق بخيوط وصفوف أحدها عريض والآخر ضيق، أسفله مقسم ومنفصل إلى أفاريز أفقية. وعند المنطقة التى تلتقى فيها الشرائح المكونة لقسم العنق مع البدن مباشرة يوجد شريط ضيق من الكتابة الكوفية، أما الشريط أى الأفريز المتسع

(607) Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", op cit., Pl. XVI.
(كل الرسوم التخطيطية المستخدمة فى قسم التعريف بأعمال سوريا وبلاد ما بين النهرين هى رسومات د. س. رايس)

الواقع أسفله مباشرة والذي يشمل الكتف، فمزدان بمشهد "احتفال" مكون من شخوص حيوانية وبشرية متراسة. وتحت شريط الأشخاص والشخوص، توجد كتابة بخط النسخ، وتحت هذه الكتابة أيضا، يوجد إفريز عريض آخر، مقسم إلى نيشات ذات شرائح قد استقرت بداخلها صور مزدوجة



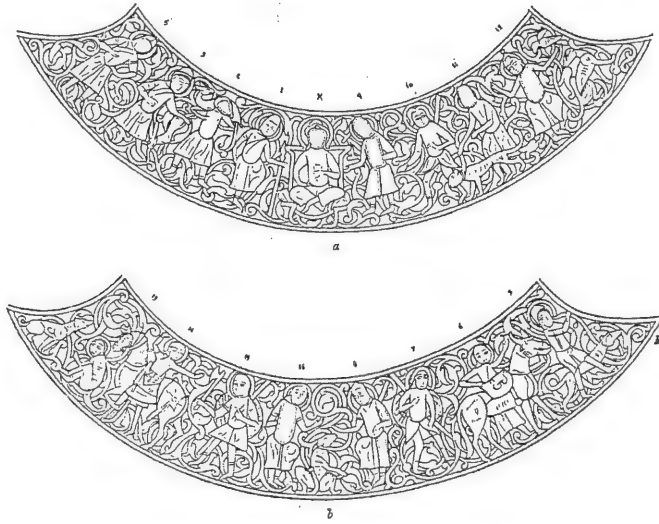
صورة ١٣٤ b

الشخوص، نراهما وقد جلسا، أو وقفا على أقدامهما. وأسفل هذا الإفريز ذى النيش، يوجد شريط آخر ضيق مكون من لاعبي البولو. أما القسم الأسفل تماما فهو محاط بشريط رقيق ورفيع، مزدان ومزخرف برسوم هندسية متناسقة. وجميع الأفاريز الموجودة فوق البدن قد فصلت عن بعضها بأطر مجدولة، ومبرومة حول بعضها بشكل رخو وغير مشدود، وهذه الأطر قد التفت، وحددت أطراف النيش الموجود في

الإفريز الأوسط. ومع أن أرضية الأفاريز الضيقة قد غطت بتوريقات وأفرع نباتية ملتفة حول بعضها بشكل تلقائي، فإننا نجد أن أرضية الأفاريز العريضة المزدانة بتكوينات شخوصية قد تركت فارغة إلا من بضع موتيفات نباتية.

وفى وسط الإفريز المقابل لأكتاف الإبريق، نرى صورة الحاكم (التي نألفها على التحف الإسلامية المبكرة: انظر صورة ٢، ٨، ٣٧، ١٤٠) وقد تربع على عرشه ممسكا في يده قدحه، وعلى كلا الجانبين وقف خادم وقد انحنى في احترام. وعلى يمين ويسار هذه التكوينة الزخرفية نرى صورا

لرجال وقد قدموا ليقدموا هداياهم إلى الحاكم، فها هم المحافظون، والقواد العسكريون، والسائسون والقناصون والفرسان وقد اصطفوا ليقدموا معارفهم وهداياهم (شكل ٤٦ أ، ب). ومما يلفت النظر داخل هذا المنظر "الاحتفال الرسمي" الفخم المتسم بالفخامة والعظمة الذى من الممكن أن نصل به إلى الزخارف البارابوليسية أى الفارسية القديمة فى عهد الأخمينيين هو وجود صورة لشخص يحمل على أكتافه ظبيا أو غزالا. وفى الفنون الإسلامية فإن هذه الشخصيات التى ترى أيضا فى الرسوم الزيتية أي



شكل ٤٦ a , b

تفاصيل من الإبريق الذي يحمل توقيع الأسطى الموصلى إبراهيم بن مواليه

الفرسكات فى سامراء فى القرن التاسع الميلادى، الثالث الهجري، تذكر برسوم "الراعى الطيب" الموجودة فى الإيقونرافيا المسيحية^(٦٠٨). كما أن

⁽⁶⁰⁸⁾ انظر. Herzfeld, E. - Sarre, F. Malereien von Samarra, Pl. 69.

رسوم الحيوانات المختلفة، والقناصين وسائسى الخيل، والخيالة التى نراها فى مشاهد الاحتفالات، تظهر تشابها قريبا بشخوص المنمنمات الإسلامية التى ترجع إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى والتى نجد نماذج منها فى كتاب البيطرة المؤرخ بسنة ٦٠٧هـ = ١٢١٠م، وكذلك بالمنمنمات الموجودة فى مخطوطات مقامات الحريري المؤرخة فيما بين ٦٢٢/٦٣٣هـ = ١٢٢٥ / ١٢٣٥م^(٦٠٩).

ويحتوى الإفريز الثانى العريض الذى يطوق بدن الإبريق، على رسوم وتصاوير لشخوص تحتضن بعضها، أو تجلس تحت عرش النخيل وأشجار الفاكهة، أو تحتسى كنؤس الخمر، أو تشاهد الطيور، أو تعزف على المعازف، وقد احتلت أماكنها داخل نيشات ذات شرائح وأحزمة رفيعة (شكل ٤٧).

(609) عن المناظر ذات السواس والفرسان فى المنمنمات الإسلامية التى تعود إلى بداية القرن ١٣؛ انظر:

Ettinghausen, R. Arabische Malerei, Geneve, 1962, p. 97; Froehner, R. "Die Pferdeheilkunde des Ahmad ibn Hasan ibn al-Ahnaf", Hauptner Neuheiten Katalog, Wien, (1936), p. 39; Holter, K. "Die Gallen Handchrift und die Madamen des Hariri in der Wiener Nationalbibliöthek", Jahrbuch Kunsthistorisches Sammlung, XI, Wien, (1937), p. 5 و 7, fig. 1 و 4; Rice, D. S. "SIMW - II", op. cit., p. 76.



شكل ٤٧ تفصيلات من إبريق إبراهيم بن مواليه

أما الإطار الثالث والمزدان بتكوينات زخرفية شخوصية، فإنه مشحون برسوم لاعبي البولو وهم فوق خيولهم يهرعون خلف بعضهم بعضا. ويوضح د. س. ريكة أن هذا الإبريق هو من أوائل النماذج المعدنية المبكرة التي استخدمت منظر لاعبي البولو في النقش والزخرفة^(٦١٠).

وفوق الإبريق الذي صنعه إبراهيم بن مواليه، استخدام سخي أيضا للتطعيم والترصيع بالنحاس وفي بعض المواضع بالفضة؛ حيث كل وجوه الأشخاص وسيقانهم تقريبا، وقد رصعت بورق النحاس. ومن الثابت أن الترصيع بالنحاس في العصر السلجوقي قد استخدم بكثرة في إيران

^(٦١٠) انظر Rice, D. S. "SIMW-II", op. cit., p. 77. هناك أثر آخر يصور لاعبي

البولوبين زخارفه، هو حقة معدنية صنعت في إيران في نهاية القرن ١٢؛ انظر:

Rice, D. S. "SIMW-I", B.S.O.A.S., vol. XIV-3, (1952), p. 572, Pl.

9 a و 10 a.

وأرض الجزيرة، وخاصة فوق تحف النصف الثاني من القرن الثاني عشر، السادس الهجري، وبدايات الثالث عشر الميلادي أى السابع الهجري. وبعد الربع الأول من القرن الثالث عشر، فإن استخدام النحاس فى التطعيم إن كان قد قل إلى حد بعيد، فإن الباحث لا يكاد يصادفه فى أرض الجزيرة بعد سنة ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م.

ومع أن الكتابة الموجودة على الإبريق المعروض فى متحف اللوفر توضح اسم الصانع الذى صنع الإبريق، فإنها لم تصرح فى أى مدينة أو فى أى تاريخ قد صنعت هذه التحفة المعدنية، ولكن استخدام النحاس الأحمر بسخاء فى التطعيم على هذا الإبريق، وهو ما لم نره فوق الأعمال السورية، يخلق نوعاً من القناعة الكافية بأن الإبريق الذى صنعه إبراهيم بن مواليه يرجع إلى أرض الجزيرة فى نهاية القرن الثانى عشر، أو بداية الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري. كما أن الأطر المجدولة التى ترى فى زخرفة هذه التحفة، والموتيفات التى على شاكلة اللوز الذى يملأ الأقسام الفارغة بين النيشات، وأشكال الطيور المزدوجة، والإفريز المجوف الذى يحيط بحافة فوهة الإبريق، وكذلك النقوش المنفذة بطراز التكنيك البارز، والتى أخذت مكانها تحت هذا الإفريز مباشرة، مثل الترصيع النحاسي، كل هذا يقوى الزعم، والقناعة بأن هذا الإبريق مرتبط بالعنعات السلجوقية (وخاصة مدرسة خراسان) الإيرانية، وبتاريخ مبكر.

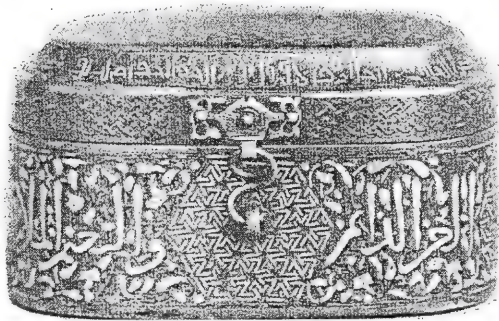
إن الخطوط "الحية" المتحركة أو ذات "الرءوس الآدمية" التى بدأت تظهر فى إيران بشكل مكثف اعتباراً من سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م فى النقوش والزخارف المعدنية، لم تكن تشاهد على التحف الميزوبوطامية قبل

سنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م. وعدم وجود هذا النمط من الكتابة الآدمية فوق إبريق إبراهيم بن موالیه، يدعم الزعم القائل بأن هذه التحفة الفنية المعدنية الرائعة، ترجع تاريخيا إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، السادس الهجري، أو بداية القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

ومن بين التحف الفنية المعدنية المزخرفة بأسلوب التطعيم والتي وصلت إلينا تحفتان أخريان وقد ذكر في كتابتيهما اسم الأسطى الموصلى إبراهيم بن موالیه؛ ولكن هاتين التحفتين اللتين تحمل إحداهما تاريخ ٦١٧هـ = ١٢٢٠م، والأخرى تاريخ ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م لم يرق إبراهيم بن موالیه نفسه بصنعهما، بل صنعهما صناع موصليون آخرون، يتضح أنهم من تلاميذه. وهكذا، يتضح بشكل قاطع، أن إبراهيم بن موالیه كان صانعا قد اكتسب شهرة مكنته من تنشئة طلاب له حتى قبل سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م.

* * * * *

إن التحفة المؤرخة بسنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م والتي يتضح من كتابتها أن الصانع هو إسماعيل بن وارد "تلميذ" إبراهيم بن موالیه، عبارة عن



صندوق نحاسى صغير
أبعاده عبارة عن ٦,٣ ×
٣,٦ × ٢,٣ سم (صورة
١٣٥ أ، ب)، وموجود فى
متحف بناكى بأثينا فى

صورة ١٣٥ a

اليونان^(٦١١). إن سطح هذا الصندوق البيضاوى ذا الغطاء، والذي استخدمت الفضة فقط فى ترصيعاته، مزخرف بخطوط نسخية، وأفرع نباتية وبميداليات سداسية الشكل قد ملئت برسوم هندسية متداخلة، عبارة عن موتيفات لحرفى

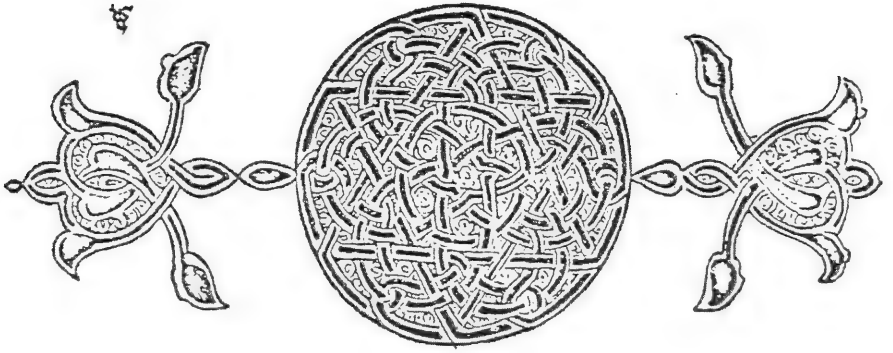


صورة ١٣٥ b

Y , Z وقد تداخلت فى بعضها بعضا. إن اسم صانع الصندوق، إسماعيل بن وارد الموصلى مكرر فى كل من الكتابة الموجودة على الغطاء من الداخل، وكذلك فى الكتابة الموجودة أسفل الصندوق. ومن وسط الوجه الأمامى للصندوق تماما، توجد روزنة

أى وريدة دائرية، مزخرفة بموتيفة على هيئة نجمة سداسية ومن جانبى هذه الروزنة، تنبثق تكوينات زخرفية آرابيسكية، مشكلة من مراوح نخيلية مضفرة (شكل ٤٨). والتكوينات الزخرفية الأرابيسكية المشكلة من المراوح النخيلية المنبثقة من أطر وبراويز الروزيتات، أو الميداليات، كثيرا ما نصادفها فوق التحف والأعمال الفنية التى تحمل غالبا توقيعات الصناع الموصليين.

^(٦١١) انظر Combe, E. "Cinq cuivres Musulmans datés de la collection Benaki", Bulletin Institute français d'archeologie Orientale, XXX, (1930), p. 50; Migeon, G. L'exposition d'art Musulman. Katalog, İskenderiye, 1925, Pl. 10; RCEA, vol. X, no. 3863; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-II", op.cit., p. 61 - 65.



شكل ٤٨

إن الصندوق أو العلبة الصغيرة التي أبدعها إسماعيل بن وارد، نجدها من الناحية الزخرفية، متواضعة إلى حد ما، بالقياس مع التحف الأخرى، التي تحمل توقيعات صنّاع موصليين. ولكن هذه التحفة؛ تحمل أهمية بالغة، لأنها، أقدم نموذج مؤرخ موجود عليه توقيع صانع موصلي.

* * * * *

النموذج الثاني الذي يحمل تاريخاً، والذي يُفهم من كتابته أنه قد صنّع على يد صانع موصلي، عبارة عن إبريق نحاسي أيضاً، مرصّع بالفضة، ومعرض في متحف الفنون بكليفلاند Cleveland (صورة ١٣٦)^(٦١٢). هذا الإبريق يبلغ ارتفاعه ٣٦,٥ سم، وغطاء قاعدته، والجزء الذي يصل الصنبور بالبدن، يس أصلياً. ونجد فوق الإبريق الموجود في كليفلاند والمصنّع بتكنيك الطَّرْق، - على العنق، وتحت المقبض - نجد اسم صانع

: RCEA, vol. X, no. 3903; Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. نظر⁽⁶¹²⁾ cit., p. 287 - 301, Pl. I-II, Pl. IV - V; Shepherd, D. "An Early Inlaid Brass Ewer from Mesopotamia, "Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 46-1, (1959), p. 2-10; The Acts of Islam, Kat. no. 195.

التحفة وتاريخ صنعه ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م. وجزء العنق في هذا الإبريق الذى صنعه الأسطى أحمد بن عمر الذكى الموصلى مزخرف بشريط عريض قد احتلته تكوينات زخرفية ذات شخوص. ووسط هذا الشريط العريض المحدد بصف من الخرز، ترى صورة الحاكم الجالس فوق عرشه ممسكا فى يده كأسا، وفوق رأس الحاكم، نرى ملكين وقد أمسكا بشال فى أيديهم. وعلى



صورة ١٣٦

جانبى هذه التكوينة الجمالية، نرى صوراً لأشخاص يقومون بأعمال مختلفة، وقد تراصوا فى صفين: أحدهما علوى والآخر سفلى. وفى الصف العلوى شخوص قد أمسكوا فى أيديهم بأشياء كإبريق أو قدح أو عصا وما شابه ذلك، أما فى الصفوف السفلى فهناك عازفون يعزفون على معازفهم. وثمة مناظر تشبه إلى حد كبير هذه التكوينة الزخرفية، نراها فوق إبريق نحاسى آخر مؤرخ بسنة ٦٢٤هـ =

١٢٢٦م وموجود فى متحف الميترولوجيا، وفى صور منمنمات موجودة فى مخطوطة تسمى كتاب الأغاني،

ضمن مقتنيات مكتبة "ملت" بإستانبول، وينسب إلى الموصل فيما بين سنتى ٦١٤ / ٦١٥هـ = ١٢١٨م، وضمن منمنمات مخطوط "پاسيدوغالن" - "Pseudo - Galen" والمؤرخة ببدايات القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى^(٦١٣).

وأسفل قسم العنق تماما، وحيث الجزء الذى يربط بين أجزاء الإبريق والبدن، يوجد شريط آخر محاط أيضا بإطار من حبات الخرز. وداخل هذا

^(٦١٣) انظر Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 65; Rice, D. S. "The Aghani miniatures and religious painting in Islam", Burlington Magazine, vol. 95, (1953), fig. 17 - 18; Idem. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 288.

الشريط الذى قسمه الفنان إلى ثمانية أقسام مستخدما فى ذلك الموتيفات الشجرية، نرى كما من التكوينات الجمالية والزخرفية، (شكل ٤٩، أ، ب)؛ وفى وسط هذا الإفريز، نرى الحاكم وقد جلس فوق عرشه المعد فى الحديقة، وقد أمسك فى يده هذه المرة طائرا، بدلا من القدرح، وعلى جانبيه خادمان يقومان على خدمته. وعلى جانبي تكوينة العرش هذه، رسوم تصور القناصة وهم يصطادون الطيور من فوق الشجر، والموسيقيين وهم يعزفون على العود أو الطنبور، أو يضربون على الدف وقد جلسوا فوق الحشائش. ونصادف أيضا بين صور منمنمات المخطوطة المسماة "كتاب الترياق" المؤرخة بسنة ٥٩٦هـ = ١١٩٩م والتي تعود إلى شمال أرض الجزيرة أيضا، خلال نهايات القرن الثانى عشر الميلادى، السادس الهجرى، أشجارا كبيرة الشبه بهذه الأشجار لها أوراق بعضها عريض، وبعضها طويل ورفيع، وبعضها دائري^(٦١٤).

والجزء السفلى للحزام الهيكلى الموجود على أكتاف الإبريق الذى صنعه "الأسطى الذكى"، محاط بكتابة قد كتبت بالخط الكوفى المضفر، أى المجدول والذى تنتهى فيه الحروف العمودية برعوس آدمية. وهذا الإبريق هو أول نموذج بين الأعمال المعدنية السورية - الميزوبوطامية، الذى يستخدم الخطوط ذات الرعوس الآدمية، والتي تعد نمطا كتابيا خراسانيا خالصا. أما الجزء المتبقى من البدن، فمزخرف بخمس ميداليات كبيرة، وخمس متوسطة، وعشرين ميدالية صغيرة، وقد استقرت كلها فوق أرضية مغطاة بتوريقات وأفرع نباتية. هذه الميداليات الشرائحية، والمختلفة عن الميداليات الدائرية التى تشاهد على التحف الإيرانية، هى شكل من الميداليات الخاصة بالتحف

(٦١٤) انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 84 - 85.

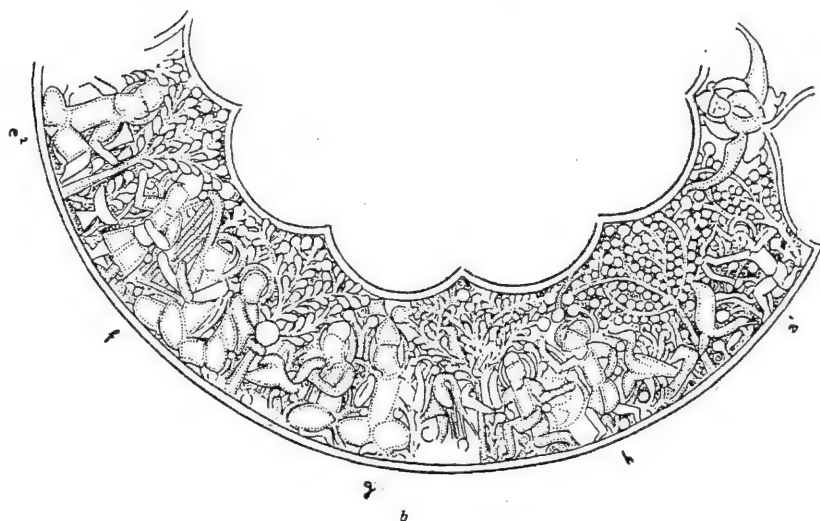
السورية والميزوبوطامية. وداخل بعض الميداليات الشرائحية، التى تختلف عن الميداليات الدائرية الموجودة على التحف الإيرانية، تعتبر شكل شكل من بميداليات التحف السورية والميزوبوطامية. وداخل بعض الميداليات الشرائحية التى تزخرف البدن، أشخاص يقومون بأعمالهم اليومية؛ كعمال البساتين الذين يحفرون ويعزقون أسفل الشجر، والصيادين الذى يحاولون صيد الطيور بالسهم أو المزاريق. والرعاة الذين يرعون حيواناتهم وكذلك المزارعين الذين يحرثون الأرض بالمحراث وقد ساقوا ثيرانهم أمامهم. (شكل ٥٠ من A→F). هذه التكوينات الزخرفية التى تعرف بمناظر الـ "Genre" أى رسوم الحياة اليومية فيبدو فيها الشبه كبيرا جدا مع المنمنمات الخاصة بالعصر نفسه وبالمناطق نفسها، ومثال ذلك الشبه الكبير مع منمنمات مخطوطة "كتاب الترياق" المؤرخ بسنة ٥٩٦هـ = ١١٩٩م^(٦١٥).

(٦١٥) للمنمنمات التى تستخدم المناظر اليومية (Genre)؛ انظر:

Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 84 - 85; Farés, B. Le Livre de la thériaque, vol. II, Kahire, 1953, 1953, Pl. 15 - 16.



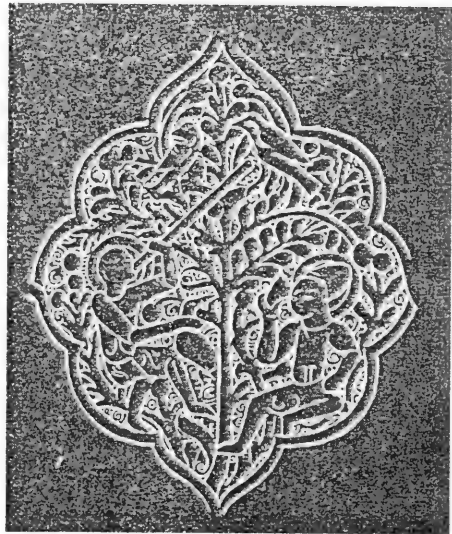
شكل ٤٩ a



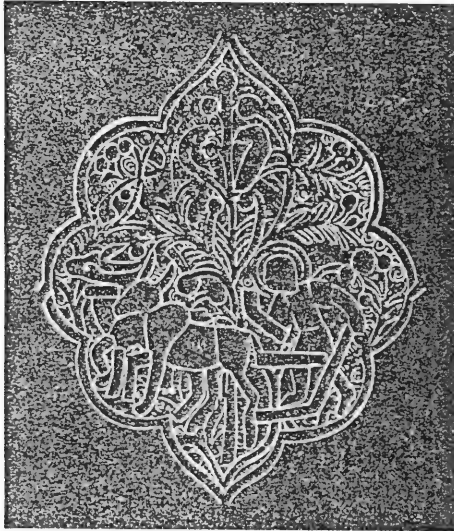
شكل ٤٩ b



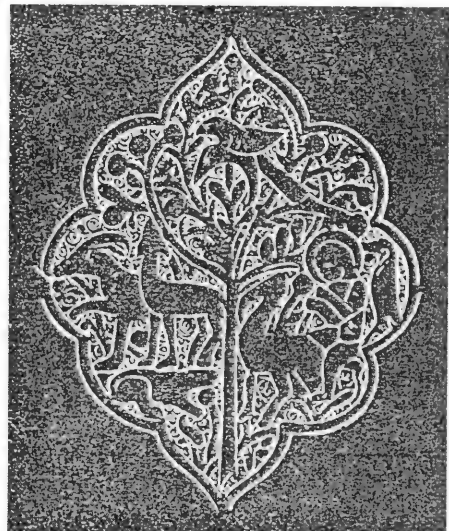
شکل ۵۰. c



شکل ۵۰. d



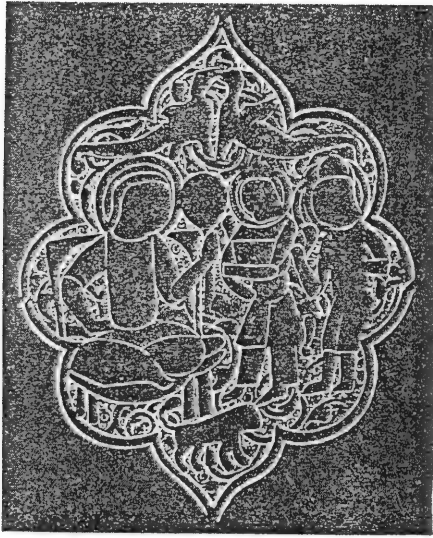
شکل ۵۰. e



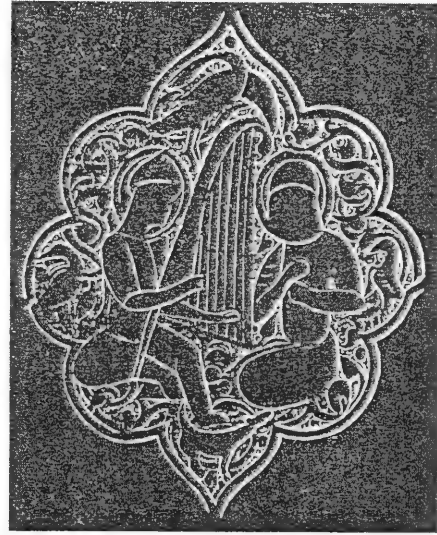
شکل ۵۰. f

تحتوى بعض الميداليات التى تزخرف بدن الإبريق الموجود فى متحف
كليفلاند على مناظر تصور بعض الأمراء والبكوات يلهون، وهم جالسون
على عروشهم التى أقيمت تحت الأشجار وأمامهم العازفون، والراقصات
وهن يحاولن تسلية هؤلاء الأمراء (شكل ٥١ من A-g). إن مناظر العرش
ومشاهده، ومناظر اللهو والطرب كالعازفين والراقصات الموجودة فوق هذه
التحفة، هى محاكاة لمناظر التسلية ومشاهد العرش فى التراث الإيراني. أما
المناظر اليومية الـ "گنره = Genre = غنره" التى نشاهدها لأول مرة فى
زخرفة التحف المعدنية، وخاصة تلك التى تتعلق بأعمال الحقل اليومية
والتكوينات الرعوية فإنها مرتبطة بالتراث الفنى الهلنستى لمنطقة البحر
الأبيض المتوسط.

* * * * *



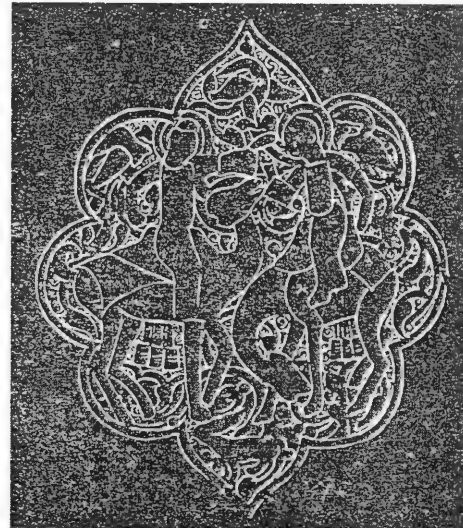
شکل ۵۱ a



شکل ۵۱ b



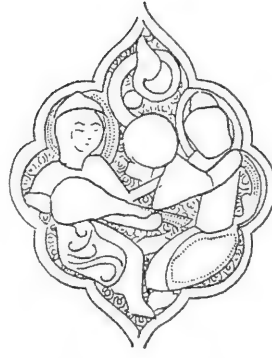
شکل ۵۱ c



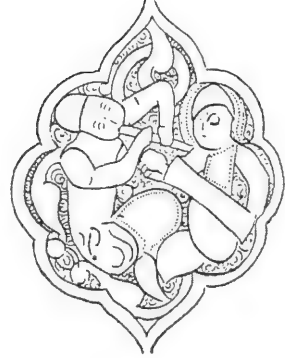
شکل ۵۱ d



شكل ٥١ e



شكل ٥١ f



شكل ٥١ g

وهناك نموذج آخر مهم يوجد فوقه التاريخ وتوقيع الصانع الموصلية، وهو شمعدان من النحاس الأصفر مؤرخ بسنة ٦٢٢ هـ = ١٢٢٥ م ومعرض في متحف الفنون الجميلة في بوسطن (صورة ١٣٧) ^(٦١٦). هذه التحفة التي تتقارب (انظر صورة ٦٠٥) مع الشمعدان الفضي للسلطان سنجر والمؤرخ بسنة ٥٣٢ هـ = ١١٣٧ م وخاصة من ناحية القالب، له بدن مخروطي أى قمعي، ورقبة أسطوانية الشكل، وقسم الرأس هو تكرار لنفس شكل البدن. وهذا الشمعدان الذي يبلغ طوله ٣٦ سم مصنوع بتكنيك الطرق، أما زخارفه فقد استخدمت الفضة فقط في ترصيعه وتكفيته.

إن جزء الرأس في الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢ هـ = ١٢٢٥ م، مزخرف بشريط مكون من شخوص لموسيقيين، أما العنق فهو محاط بشريط زخرفي عبارة عن موتيفات نباتية. وفي المكان الذي يتحد فيه العنق بالأكتاف وبنقويات مقعرة؛ نرى كتابة مكتوبة بخط النسخ قد احتلت هذا

^(٦١٦) Rice, D. S. "The Oldest Dated Mosul Candlestick", Burlington Magazine, 91, (1949), p. 334 - 341; Idem. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 317 و 319 - 320.

الموضع، ونفهم من الكتابة أن الصانع الذى صنع الشمعدان هو صبى "غلام" أو تلميذ الأسطى الذكى ويسمى الأسطى أبو بكر ابن الحاج جالداق الموصلى، وأن الأسطى الذى صنع الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م هو صبى للأسطى الذكى الذى صنع الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م، وهذا يدل على أن الأسطى الذكى مثل الأسطى إبراهيم ابن مواليه صانع الإبريق الموجود فى متحف اللوفر قد ربى وتعهد العديد من الصبيان، ووصل إلى شهرة مكنته من ذلك.

إن الحافة العلوية لقاعدة الشمعدان الموجود فى بوسطن أبرزت بشريط رفيع مجذول، وأسفل هذا الشريط اتخذ إفريز آخر مكانه وهو من الكتابة التى



صورة ١٣٧

كتبت بالخط الكوفى المضفر والذى تنتهى هامات حروفه العمودية برعوس آدمية، هذا الخط يشبه تماما الخط المنتهى بالرعوس الآدمية أيضا والموجودة فوق الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م، والموجود فى متحف كليفلاند ومن نتاج الأسطى الذكى.

وفى وسط بدن الشمعدان الذى صنعه أبو بكر ابن الحاج جالداق، يوجد إفريز عريض مزخرف بنيشات ذات شرائح وأحزمة

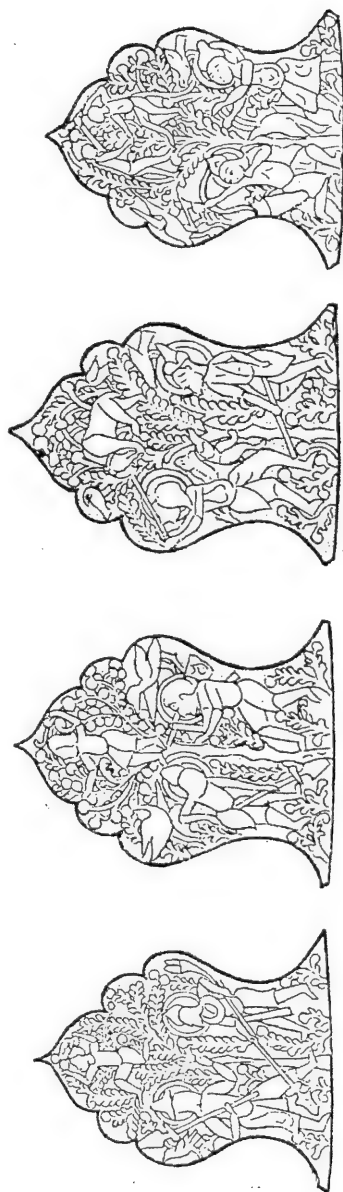
مخروطية. ونذكر بأشباه هذا النمط من النيش كانت ترى فوق كل من الشمعدان الفضى الإيرانى النمط والمؤرخ بسنة ٥٣٢هـ — ١١٣٧م والذى يحمل اسم السلطان سنجر (انظر صورة رقم ٦١) وكذلك فوق الإبريق الموجود فى متحف اللوفر (صورة ١٣٤) والذى هو تحفة الأسطى الموصلى

إبراهيم بن مواليه. وداخل النيشات المخروطية لشمعدان بوسطون، رسمت تكوينات زخرفية لمناظر العرش، ومشاهد الحياة اليومية الـ "Genre" وفرسان الصيد (شكل ٥٢ أ. ب. ج). وقد لفت د. س. ريكة الأنظار إلى أنه إذا كانت الأقسام التي على شاكلة الشرائح والخارجة عن النيشات قد غطيت بالكامل بالموتيفات النباتية، فبالمقابل، فإن أرضية النيش المقسمة إلى شرائح والتي تصور مشاهد ذات شخوص قد تركت فارغة كما هو الحال في منمنمات العصر نفسه. وفي أحد مناظر العرش التي زخرف بها النيش، وكما فعل الذكي في مناظر العرش الموجودة على سطح الإبريق الذي صنعه، نرى الحاكم وقد جلس ممسكا في يده طائرا بدلا من القدرح (شكل ٥٢ - أ - الصورة الثانية على اليمين). كما أن التكوينات الزخرفية المشكلة من شخوص في ملابس عادية يعملون في البساتين، تذكرنا بمناظر الـ "گَره" أي مناظر الحياة اليومية الموجودة فوق إبريق الذكي. وبعض التكوينات الزخرفية التي تزين وتزخرف داخل نيشات الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢ هـ = ١٢٢٥ م، كتلك الموتيفة التي نرى فيها قردين يلعبان فوق شجرة، مثل هذه التكوينات نصادفها فيما بين منمنمات مخطوطة Schefer-Hariri المؤرخة بسنة ٦٣٥ هـ = ١٢٣٧ م والموجودة في المكتبة القومية في باريس^(٦١٧).

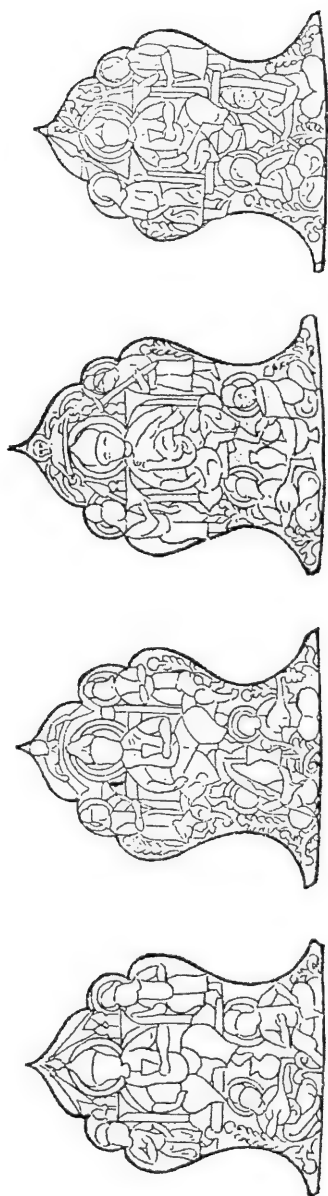
وتحت الإفريز الرئيسي المزخرف بالنيش ذي الشرائح الموجود في شمعدان بوسطن، يوجد حزام ثان من الكتابة الكوفية المجدولة. وتحت هذا الحزام أيضا، نرى إفريزا سلجوقيا نمطيا مكونا من رسوم لحيوانات تركض، وقد استقرت فوق أرضية مغطاة بأفرع نباتية قد التفت بشكل آلي. أما الكنار الأسفل للقاعدة فمحاط بشريط رفيع مضفر يشبه تماما الكنار العلوي.

^(٦١٧) انظر. Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 122.

شكل ٥٢ ب مشاهد حياة يومية



شكل ٥٢ ا مشاهد عرش





شكل ٥٢ c مشاهد صيد

ومع أن كتابة الشمعدان الذي صنعه ابن الحاج جالداق لا توضح أين صنعت هذه التحفة، إلا أن واحدا من الجرافيتين Graffiti الموجودين في القسم الداخلي من التحفة، لما كان يتعلق بصاحب الشمعدان، فإنه من الممكن أن يلقي الضوء على المكان الذي صنعت فيه التحفة بما يذكره من معلومات مهمة. فإن د. س. ريكه يوضح أن بهذا الجرافيت كتبت كلمة "المسعود طشتخانه"، وكلمة طشتخانه تفيد معنى "المخزن" الذي تحفظ فيه الأشياء القيمة التي تخص الحاكم، كالسجاد الثمين، والوسائد والملابس وبخاصة الأباريق والطسوت والشمعدانات والقناديل^(٦١٨). كما يوضح ريكه أن الملك الذي يظهر اسمه في هذا الجرافيت (يعنى المسعود) هو الملك المسعود المودود (٦١٩/ ٦٢٩هـ = ١٢٢٢/ ١٢٣١م) ابن محمود آخر أرتوقي ديار بكر وحصن كيفا^(٦١٩).

ولكى يحافظ الأرتوقيون الذين ساد حكمهم على شرق الأناضول منذ

(618) Rice, D. S. "The Oldest Dated Mosul Candlestich., op. cit., p. 339; Idem. "Inlaid Brasses", op. cit., p. 319.

(619) من أجل الأرتوقيين وملوكهم؛ انظر: Köprülü, M. F. "Artuklular", İslâm Ansiklopedisi, I, (1940), p. 617 - 625.

بدايات القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري، على حيادهم واستقلالهم، بذلوا جهدا كبيرا للتعايش والتواؤم مع جيرانهم كسلاجقة الأناضول والأيوبيين في سوريا، ولكن الأمير الأيوبي حاكم مصر الكامل (٦١٥/ ٦٣٦هـ = ١٢١٨/ ١٢٣٨م) ابن العادل الأول بعد أن وقع معاهدة سلام مع المسيحيين (فردريك الثاني) في سنة ٦٢٧هـ = ١٢٢٩م قام بشن حملة بالاتفاق مع أخيه الأشرف أمير الشام على جنوب شرق الأناضول وفي سنة ٦٢٩هـ = ١٢٣١م واستولى الكامل على ديار بكر وأسّر ملك الأرمن الأرتوقيين الملك المسعود المودود، وبعث به إلى مصر منفيا^(٦٢٠). إلا أن الملك المسعود نجح في سنة ٦٣٥هـ = ١٢٣٧م في الهرب من مصر، ولجأ إلى أمير حماة الأيوبي الملك المظفر.

ويرى د. س. ريكة؛ أن الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م والذي يذكر اسم "المسعود" في واحد من الغرافيتات الموجودة عليه، يعود إلى الملك الأرتوقى المسعود المودود، وأن هناك احتمالا كبيرا أن هذه التحفة الفنية المعدنية قد صنعت في ديار بكر. وطبقا لطرح ريكة هذا، فإن كلا من أبي بكر بن الحاجي جالداق الذي صنع هذا الشمعدان أو الذكي الذي يعتبر معلما لأبي بكر قد عملا في ديار بكر، تحت إمرة الأرتوقيين، حتى انتقال ديار بكر في سنة ٦٢٩هـ = ١٢٣١م إلى أيدي الملك الكامل أمير مصر الأيوبي. وأن الأسطى الذكي فيما بعد سنة ٦٢٩هـ = ١٢٣١م، قد نقل ورشته إلى مصر، سواء أكان ذلك برغبته المحضة أم بضغط من الكامل. وإن وجود طست يتضح من كتابته أنه قد صنع من أجل أمير مصر

⁽⁶²⁰⁾ انظر. Berchem, M. - Strzygowski, J. Amida, p. 105.

الأيوبي الملك العادل الثاني ابن الكامل، ويحمل توقيع الأسطى الذكي لمما يؤيد طرح د. س. ريكه هذا (سنتناول هذا الطست فى القسم الذى سيتناول التعريف بالتحف التى تحمل أسماء أمراء أيوبيين).

ويتضح من الجرافيت الثانى الموجود فوق الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م أن صاحب الشمعدان الذى امتلكه بعد المسعود، هو إحدى السيدات اللاتى كن فى حرم الملك المظفر أمير حماة. ويرى د. س. ريكه أيضا وقد وضع سير الأحداث التاريخية فى الاعتبار، أن هذا الشمعدان قد أحضر إلى حماة من قبل الملك الارتوقى المسعود الذى لجأ إلى المظفر أمير حماة بعد أن هرب سنة ٦٣٥هـ = ١٢٣٧م من مصر التى كان معتقلا بها، وبعد موت المسعود انتقلت ملكية الشمعدان إلى سيدة كانت فى حرم المظفر. وهكذا، فإن هذا الطرح يدعم وجهة النظر القائلة بأن هذا الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م والذى يعتبر تحفة فنية من إبداع الذكي، أو الشمعدان الذى يحمل تاريخ ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م، ويحمل توقيع أبى بكر ابن الحاجى جالداق الذى يعتبر تلميذا تربى على يدى الذكي، من التحف المعدنية الفنية التى أبدعت فى ديار بكر من أجل المسعود المودود الملك الأرتوقى.

والتحفة الثانية التى تحمل توقيع الأسطى ابن الحاجى جالداق، هى إبريق من النحاس الأصفر يحمل تاريخ ٦٢٤هـ = ١٢٢٦م وموجود ضمن مقتنيات متحف الميتروبوليتان (صورة رقم ١٣٨)^(٦٢١). وصنوبر هذا الإبريق الذى تبلغ قامته ٣٧سم ليست أصلية. وعلى عنق إبريق متحف

(621) Dimand, M. Handbook, p. 144 - 146, fig. 85; Idem. "Dated Specimens of Mohammedan Art", Metropolitan Museum Studies, 1, (1928 - 1929), p. 103 و 107, fig. 7; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..". op. cit., p. 317 و 319, Pl. 14 a; RCEA, vol. X, no. 3960.

الميتروبوليتان المزخرف بترصيعات فضية، يوجد سوار أو لنقل حلقة سميكة أى حلقة منفذة بتكنيك الزخرفة البارزة، وعلى قسم الكتف أيضا يوجد إفريز عريض، داخله رسوم تصور مشاهد العرش واللهو والمرح، مذكرا بالإفريز الموجود فوق كتف الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م الذى صنعه الأسطى الذكي. وتحت هذا الإفريز العريض يلتف أفريز ضيق مكون من شخوص فرسان صيد. أما القسم الباقي من البدن فمغطى بإفريز أكثر عرضا مقسم إلى ميداليات ذات أربع شرائح. وداخل هذه الميداليات ذات الشرائح الأربع المرتبطة ببعضها بأطر خزفية، نرى موتيفات نباتية وأفرع من الطراز الخراسانى التى تنتهى هاماتها برعوس آدمية وحيوانية. أما الديوانيات المثلثة الشكل الواقعة خارج نطاق الميداليات، فقد زخرفت هى الأخرى بمناظر الخيالة والفرسان الذين يقومون بعمليات صيد وقنص. وأرضية الشريط الموجود على حافة فوهة الإبريق مغطاة- بموتيفات حرف Y المتداخلة، أو لنقل بأشكال الشوكة الرنانة المتداخلة فى بعضها.

ويحتمل أن الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٤هـ = ١٢٢٦م الموجود فى متحف الميتروبوليتان والذى يحمل توقيع ابن الحاجى جالداق، هو أيضا، مثل الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م والذى أبدعه الصانع نفسه، قد صنع من أجل المسعود دودود الملك الأرتوقي.



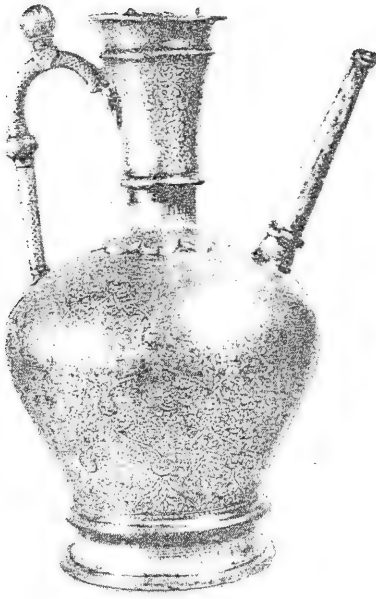
صورة ١٣٨

هناك إبريق آخر من النحاس الأصفر، يتضح من كتابته أنه قد صنع سنة ٦٢٧هـ = ١٢٢٩م على يد أسطى موصلی، وهو معروض في متحف الآثار الإسلامية التركية في إستانبول. وسوف تدرس هذه التحفة ضمن التعريف بالنماذج الموجودة في المتاحف التركية.

هناك إبريق آخر مزدان ومزين بتطعيمات فضية، يحمل توقيع صانع موصلی أيضا، وكبير الشبه بالأباريق المؤرخة بسنة ٦٢٤هـ = ١٢٢٦م و ٦٢٠هـ / ١٢٢٣م والموجودة في كل من متحفی المیتروپولیتان وكلیفلاند وخاصة من ناحية القوالب. وهذا الإبريق موجود في معرض فریر للفنون في واشنطن (صورة رقم ١٣٩) (٦٢٢).

(622) من أجل هذا الإبريق الذي يعود إلى مجموعة كفرکیان سابقا انظر:

Barrett, D. op. cit., p. 14; Ettinghausen, R. "Metalwork from Islamic Countries. University of Michigan, 1943 كاتالوج معرض عام 1943, no. 46, Pl. 8; Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen.", op. cit., p. 13, fig. 9; RCEA, vol. X, no. 3977; Rice D. S. "Studies in Islamic Metalwork-II", op. cit., p. 66 - 69, Pl. X-XI.



صورة ١٣٩

ويتضح من كتابة هذا الإبريق
الذى وصلنا محتفظاً بشكله الأصلي،
أنه قد صُنِعَ فى سنتى ٦٢٩ / ٦٣٠ هـ
= ٣١ / ١٢٣٢ م، وأن صانعه هو
الأسطى قاسم بن على أحد صبيان
المعلم إبراهيم بن مواليه.

إن سطح الإبريق المؤرخ بسنة
٢٩ / ٦٣٠ هـ = ٣١ / ١٢٣٢ م مقسم
إلى ديوانيات على شكل ليمونة محاطة
بأطر رقيقة، وقد زُخِرَتْ هذه
الديوانيات من الداخل بتكوينات نباتية

على شكل متناسق وموحد. وعلى الصنبور استخدم الفنان المبدع موتيفاً
الشوكية الرنانة "Y" المتداخلة.

وضمن كتابة هذه التحفة، يُذكر اسم الأمير "شهاب الدنيا والدين" الذى
يتضح أنه يعمل فى خدمة الملك العزيز أحد ملوك الأيوبيين فى سوريا.
ويوضح د. س. ريكه؛ أنه فى هذا التاريخ، كان هناك أميران أيوبيان
يستخدمان لقب الملك العزيز فى سوريا؛ أحدهما هو الملك العزيز غياث
الدين أبو مظفر محمد الذى كان يحكم حلب فيما بين ٦١٣ و ٦٢٤ هـ =
١٢١٦ و ١٢٣٦ م، أما الثانى فهو الملك العزيز عماد الدين عثمان ابن العادل،
وكان يحكم بانياس وشُوباعِيَه "Şubaiba" فيما بين ٦٠٨ و ٦٣١ هـ =
١٢١١ و ١٢٣٣ م (انظر حاشية ٦٢٢: ريكه). ومع أن شخصية الأمير

شهاب الدنيا والدين صاحب الإبريق المؤرخ بسنة ٢٩ / ٦٣٠ هـ = ٣١ / ١٢٣٢ م غير معروفة، وكذلك لم يعرف بعد أى الملكين العزيزين كان يعمل فى خدمته؛ فإن من الواضح أن هذه التحفة - مما لا شك فيه - قد صنعت لأحد الأمراء الأيوبيين الذين كانوا يحكمون سوريا فى الاحتمال الغالب. إن هذا الإبريق المؤرخ بهذا التاريخ ٢٩ / ٦٣٠ هـ = ٣١ / ١٢٣٢ م والموجود فى معرض الفريز، هو أول تحفة يمكن إرجاعها إلى سوريا من التحف السورية الميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية.

* * * * *

إن النموذج الوحيد المعروف بأنه قد صنع فى مدينة الموصل، بشكل قاطع، والذى يحمل توقيع "الأسطى الموصلى" فوقه من بين التحف المعدنية هو الإبريق المؤرخ بسنة ٦٣٠ هـ = ١٢٣٢ م والموجود فى المتحف البريطانى (صورة رقم ١٤٠ أ ← ف)^(٦٢٣). ولما كان هذا الإبريق ضمن مقتنيات مجموعة بلاكاس سابقا، فلذلك هو يعرف الآن "بإبريق بلاكاس". تحتوى كتابة هذا الإبريق الذى تبلغ قامته ٣٠,٤ سم، على توقيع الصانع

: Barrett, D. op. cit., p. 11 - 12, Pl. 12 - 13; Harari, R. op. cit.,⁽⁶²³⁾ انظر
vol. XII Pl. 1329 - 1330; Lane-Poole, vol. VI, p. 2495 - 2496
S. The Art of the Saracens in Egypt, p. 170 - 171; Reinaud, J. T. Monumens arabes, persanes et turcs de cabinet de M. le Duc de Blacas et d'autres Cabinets, Paris, 1828; vol. II, p. 423; RCEA, vol. XI, 1942, no. 4046; Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 627; The Arts of Islam, Kat. no. 196.

الموصللي، وهو "شجاع بن مناع"، ويتضح منها أنه قد صنع في الموصل في سنة ٦٣٠هـ - ١٢٣٢م ونصادف اسم هذا الصانع نفسه في كتابة موجودة على شمعدان من النحاس الأصفر^(٦٢٤) ذي بدن مخروطي الشكل وموجود ضمن محتويات متحف الفنون الإسلامية في القاهرة. ولكن صانع هذا الشمعدان ليس هو الأسطى الموصللي شجاع بن مناع، بل صانعه كان صانعا يعمل أجيرا لدى شجاع بن مناع، ولكنه موصللي هو الآخر، فمن الكتابة يتضح أن صانع الشمعدان هو الحاج إسماعيل، وناقشه هو أيضا ممن يعملون بالأجرة لدى الشجاع الموصللي، ويتضح من الكتابة أنه النقاش الأسطى محمد بن فتح الموصللي. وهذا الشمعدان الموجود في متحف الفنون بالقاهرة هو واحد من القطع الفنية النادرة التي استخدمت فيما بين زخارفها تيمة "الرجل الممسك بالهلال" كرسمة مستقلة، وهذا يعنى أنه قد صنع في أغلب الظن فيما بعد إبريق بلاكاس المؤرخ بسنة ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م، وفي أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري. ومن المعلومات التي تمدنا بها كتابة هذه التحفة، ويتضح أن الأسطى الموصللي شجاع بن مناع،

(624) من أجل هذا الشمعدان الذي كان في مجموعة هراى سابقا، انظر:

Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no 53, p. 61 - 62; RCEA, vol. XI, no. 4361; Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 325; Idem. "The Oldest Mosul Candlestick", op. cit., p. 339; The Arts of Islam, Kat. no. 200.



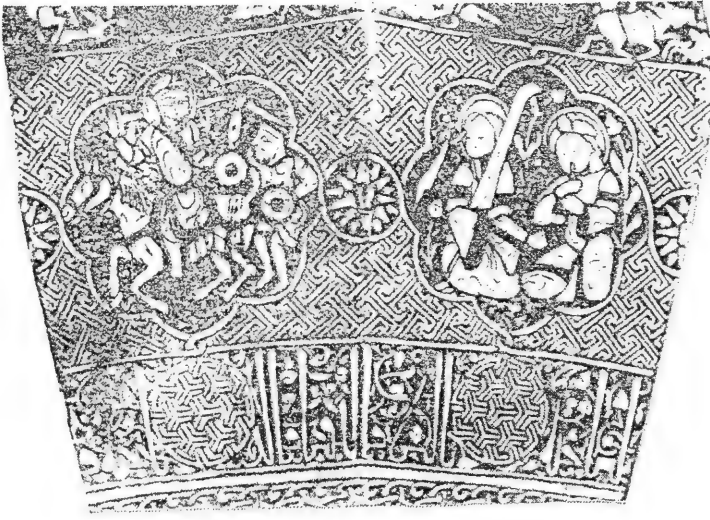
صورة ١٤٠ a

صانع إبريق بلاكاس، كان صانعا مشهورا يعمل لديه وفي ورشته فنانون وصناع كبار بالأجر.

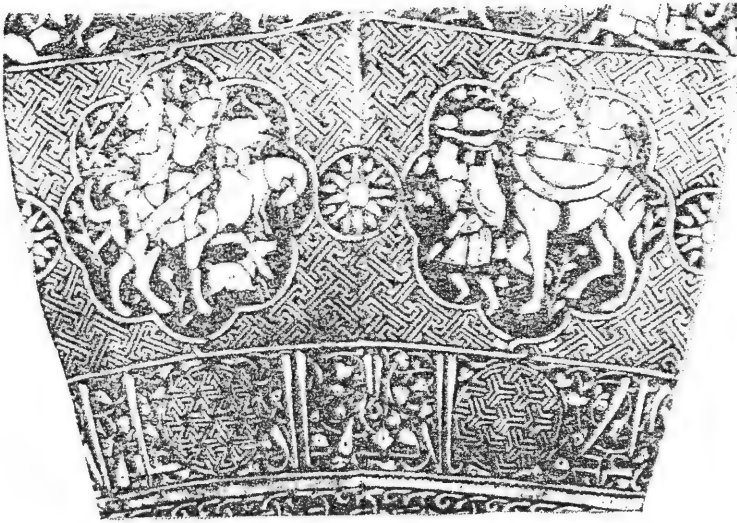
ومع أن إبريق بلاكاس يشبه إلى حد كبير الأباريق الأخرى المصنعة في سوريا وأرض الجزيرة من ناحية القالب، فإن عنق وبدن هذه التحفة الفنية قد قسما إلى شرائح بأضلع رفيعة تتجه من أعلى إلى أسفل.

ورغم أن سطح إبريق بلاكاس استخدم في زخارفه تطعيمات وترصيعات فضية

ونحاسية، فإنه قسم إلى أشرطة أفقية، احتلت الميداليات الشخصية، والكتابة المتنوعة الخطوط أماكنها داخل هذه الأشرطة. أما أرضية الأفرز العريض المنقوش بالميداليات الشخصية، فقد غطيت برسوم هندسية متطورة من موتيفة حرف T المتداخل والتي تسمى سواستيكا أو برسوم "الصليب المعقوف". إن هذه الموتيفة الأخيرة، والتي ترى في زخرفة إبريق بلاكاس المؤرخ بسنة ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م لأول مرة في الفنون المعدنية الإسلامية، استخدمت هذا التاريخ بشكل مكثف كحشو للأرضيات فوق التحف المعدنية المصنوعة في سوريا وأرض الجزيرة.



صورة ١٤٠ b



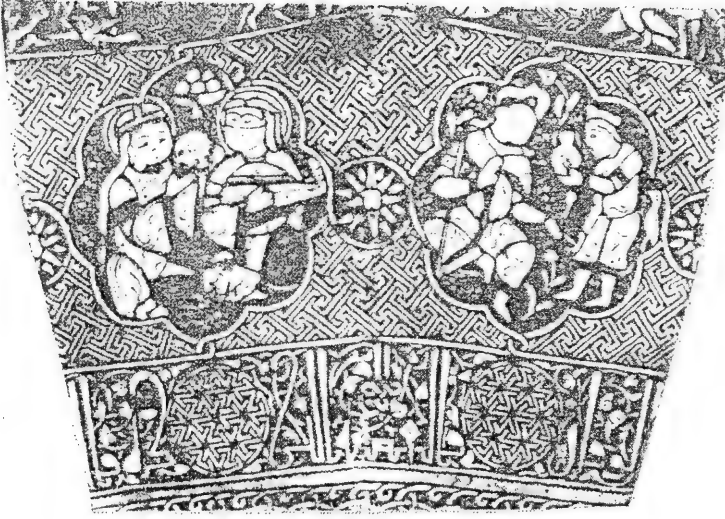
صورة ١٤٠ c



صورة ١٤٠ d

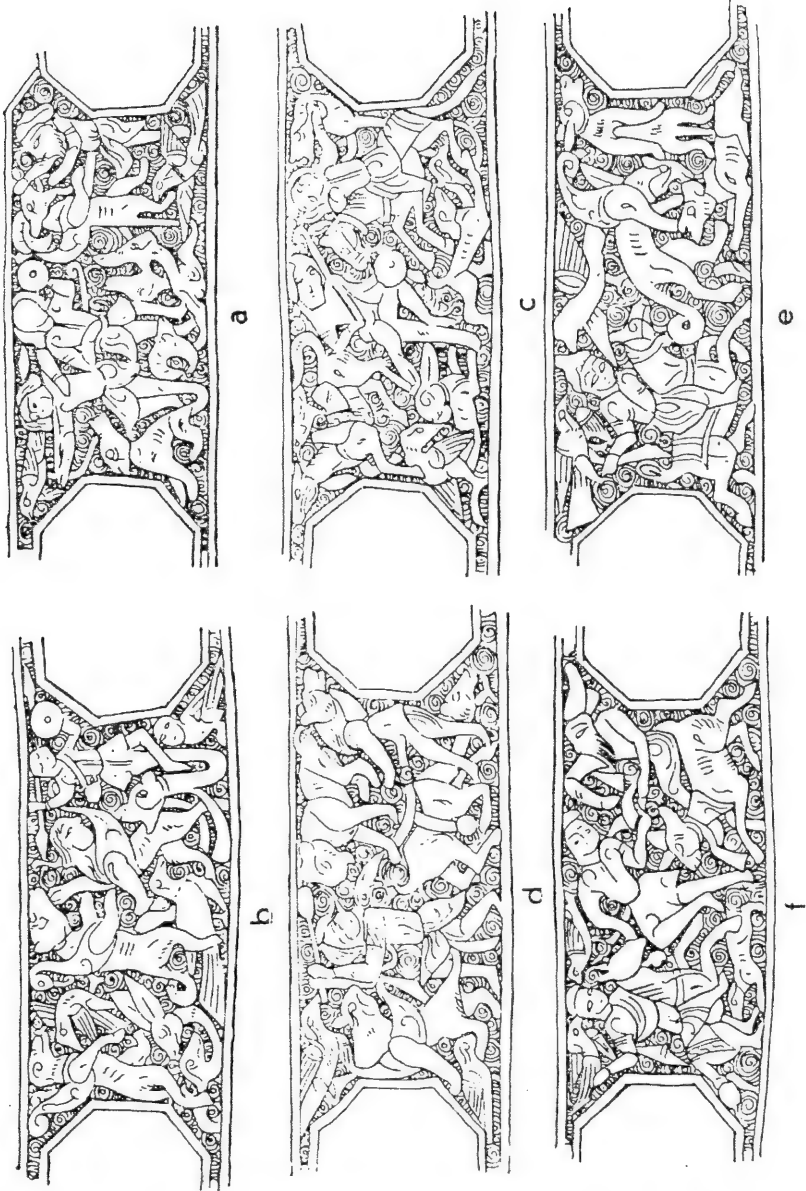


صورة ١٤٠ e



صورة ١٤٠ f

إن الميداليات ذات الشرائح المتعددة، وموتيفات الحشو الهندسى التى نراها فوق إبريق پلاكاس، تحفة شجاع بن مناع الرائعة، قد جسدت خاصيتين مضطردتين ومميزتين للتحف المنتجة فى سوريا وأرض الجزيرة، ولكن سطح الإبريق - كما هو الحال فى سطح إناء بوبرنسكى من أعمال هراة سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م - لما كان قد قسم إلى أفاريز أفقية تصور مشاهد العرش واللهو والطرب وأفاريز كتابية، وكانت الفضة قد استخدمت فى التطعيم فى زخرفته وتزيينه جنبا إلى جنب مع النحاس الأحمر، فإن ذلك يجعله مرتبطا بمدرسة خراسان، ومما يدعم هذا الارتباط بهذه المدرسة استخدامه كتكوينة زخرفية تجسد منقبة إيرانية قديمة هى "بهرام گور وآزاده" فى إحدى ميدالياته الشرائحية (صورة ٢٤٠ C)، ومنظر "الصيد بالفهد" التى نراها على المرايا القراخانية والسلجوقية الإيرانية فى دائرة أخرى، (صورة ١٤٠ E)، واستخدام الكتابة الشخصية التى تذكرنا بالكتابة أو الخطوط



شكل ٥٣ كتابة حية إبريق بلاكاس المؤرخ بعام ١٢٣٢

لم تحركة على "Wade Cup" (انظر شكل ٣٣)؛ كل هذه المشاهد والاستخدامات تُقوّى فكرة ارتباط إبريق بلاكاس بالتراث الإيراني السلجوقي وخاصة بمدرسة خراسان. ولما كانت الكتابة المتحركة التي تزين بدن إبريق بلاكاس (شكل ٥٣ A ← I) ليست خطأً حقيقياً، فإنها لذلك لم تُقرأ، فهذه الكتابة الـ "Pseudo" عبارة عن شريط ديكوري خليط من عدة حروف تمثل بعض الهياكل البشرية والحيوانية^(٦٢٥). ومما يلفت النظر في إبريق بلاكاس هذا، هو وجود رسم يُجسّد قرداً وهو يعزف على القاستانديت Kastandet أى القيثارة، داخل إحدى الميداليات الأربعة الموجودة فوق قسم العنق، يرى أتينجهاوزن؛ أن هذا القرد ليس قرداً حقيقياً، بل جسد إنسان يرتدى قناع قرد، ويؤصّح أن مثل هذه الرسوم التي نصادفها في الزخرفة سواء على هذه التحفة، أو على التحف المعدنية السورية أو تلك التي أنتجت في أرض الجزيرة خلال الربع الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، ما هي إلاّ مشاهد لهو وطرب كمشاهد الراقصات أو العازفين، وما هي إلاّ شخوص آدمية قد وضعت على وجوهها أقنعة حيوانية^(٦٢٦).

* * * * *

ومع أن إبريق بلاكاس هو النموذج الوحيد الذي يتضح من كتابته أنه صنّع في الموصل، فإنه يمكن إرجاع خمس قطع فنية معدنية أخرى إلى

⁽⁶²⁵⁾ انظر: Rice, D. S. The Wade Cup, p. 30 - 31, fig. 29.

⁽⁶²⁶⁾ انظر: Ettinghausen, R. "The Dance with Zoomorphic Masks and Other Forms of Entertainment Seen in Islamic Art", Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A. R. Gibb, Leiden, 1965, p. 217 - 218, Pl. X-XII.

الورش الموصلية، يوجد عليها اسم ولقب لؤلؤ أتابك الموصل^(٦٢٧). هذه التحفة استناداً على استخدامها لقب "الملك الرحيم" الذى كان لقباً للحاكم لؤلؤ فى كتاباتها؛ يمكن تأريخها فيما بين ٦٣١ و ٦٥٨ هـ = ١٢٣٣ و ١٢٥٩ م.

صندوق "لؤلؤ":

إحدى التحف المعدنية التى يوجد اسم لؤلؤ ولقبه "الملك الرحيم"، عبارة عن صندوق ذى غطاء على شكل أسطواني، مُزَيَّن بتطعيمات فضية. وهذا الصندوق موجود فى المتحف البريطانى بلندن (صورة ١٤١)^(٦٢٨). إن أرضية هذا الصندوق المعروف باسم صندوق هندرسون ذات أبعاد ١١×١٠,٥ سم مغطاة بموتيفات هندسية على شاكلة الصليب المعقوف أو حرف T المتداخل فى بعضه كما هو الحال فى إيريقي بلاكاس. أما البدن فمزخرف بميداليات رباعية الأطراف تحتوى على تكوينات نباتية أو شخصية. وفيما بين هذه الميداليات المرتبطة ببعضها بأطر، نرى الروزيتات السباعية التى نصادفها كثيراً على التحف الخرسانية المؤرخة بأواخر القرن الثانى عشر وبدايات الثالث عشر الميلادى أى السادس والسابع الهجرى وقد احتلت مكاناً ملحوظاً.

(627) Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 627 - 634.

(628) Barrett, D. op. cit., p. 12, Pl. 18; Lane-Poole, S. op. cit., p. 172 - 173; RCEA vol. XII, (1943), no. 4454; Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 628 - 630, Pl. 14 و 16.



صورة ١٤١

إن التكوينة الدوّارة التى تتكون من أربع بطّات ربّطت من أعناقها، وتزين بها غطاء علبة هندرسون، تذكّرنا بالموتيفات الدوّارة المكونة من شُخُوص حيوانية تُشاهد على التحف الخراسانية فى العصر السلجوقى أيضاً (انظر شكل ٤٤ وحاشية ٥٧٤). إن الهياكل الحيوانية المكوّنة لموتيفات دوّارة، تدور

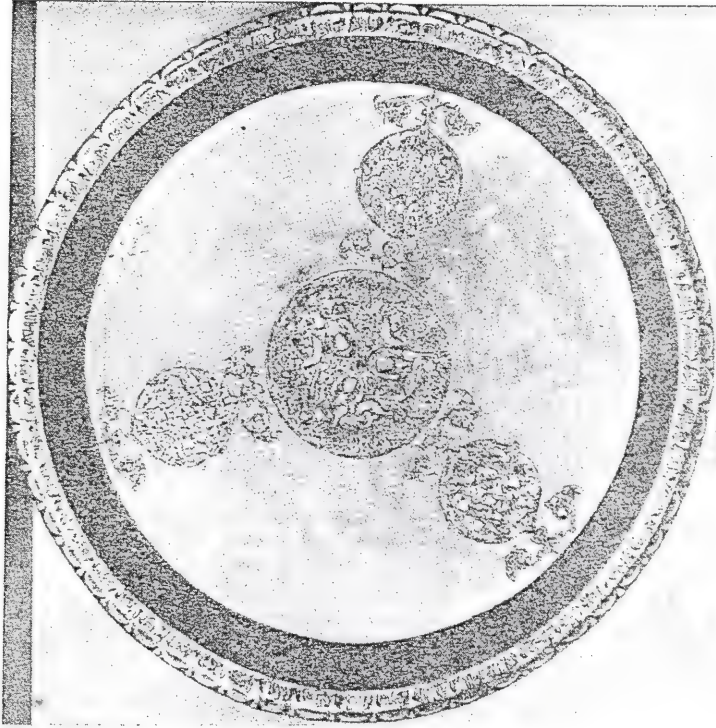
حول محور وهى مربوطة ببعضها من أطراف أذناها أو أجنحتها، نطالعتها فى زخارف تحفيتين آخرين تنسبان إلى الورش والمصانع الموصلية بسبب احتواء كتابتهما على لقب "الملك الرحيم".

صينية "لؤلؤ":

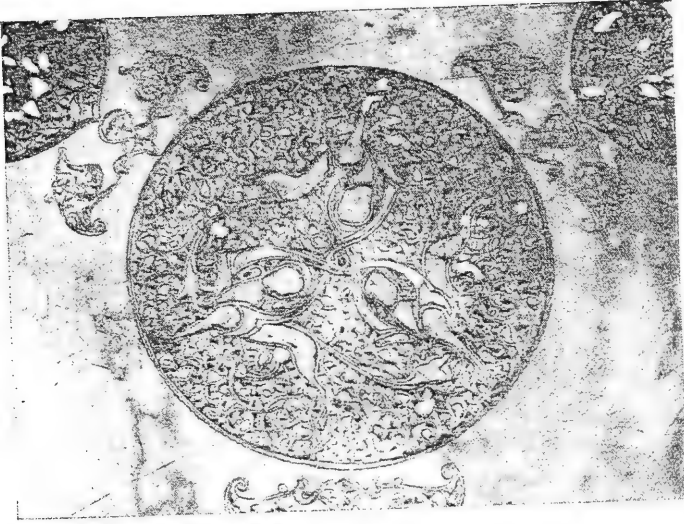
إن التحفة الثانية التى تذكّر لقب الحاكم لؤلؤ فى كتابتها، هى صينية مزخرفة بتطعيمات فضية، وموجودة فى متحف ألبرت وفيكتروريا (صورة ١٤٢ أ - ب - ج) (٦٢٩). وهذه التحفة قطرها ٤٥ سم، حافظها مُحاطة

(629) Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 632 - 634, Pl. 13; RCEA, vol. XII, (1943), p. 38. no. 4456.

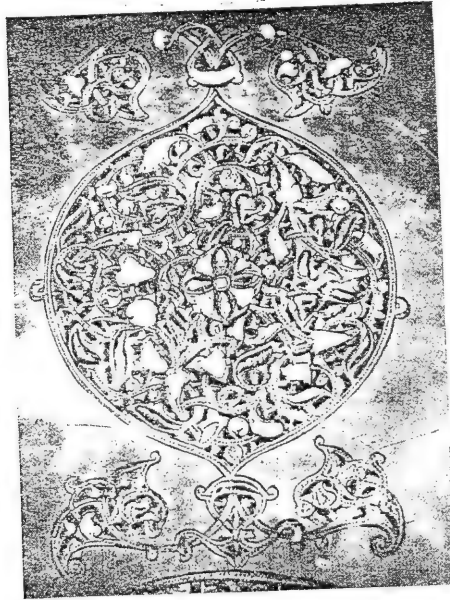
بشريط كتابى رقيق مكتوب بخط النسخ. أما داخل الصينية فمزخرف بعدد من الميداليات الدائرية، وثلاث ميداليات فى شكل الليمون، وقد استقرت كلها على أرضية تركت عادية بدون أى نقوش أخرى. وداخل الميدالية الكبرى والدائرية والوسطى تكوينة زخرفية دوّارة مكوّنة من ثلاث سيفينكسات قد رُبِطَتْ ببعضها من أطراف الأجنحة (صورة ١٤٢ ب). أما داخل الميداليات الليمونية التى قسمت الصينية إلى



صورة ١٤٢ a



صورة ١٤٢ b



صورة ١٤٢ c

ثلاثة أقسام متساوية فمزخرفة بموثقات نباتية، وروزينات أى شارات بزهور رباعية البتلات (صورة ١٤٢ جـ). وتكوينات مثل الدوائر الليمونية الشكل، أو التكوينات النباتية المحوّرة (الأرابيسك) عن مراوح نخيلية مُضَفَّرَة منبثقة من الأطراف المدببة للميداليات، هى فى أغلب الأحيان تكوينات ما نراها بكثرة على التحف المعدنية السورية والميزوپوطامية التى تحمل توقيعات الصنّاع الموصليين. ونذكر بأن الدوائر أو الميداليات الليمونية الشكل، والرونك أى شارات الزهرة الرباعية البتلات، كانت قد استخدمت فى تزيين وزخرفة طاسة ذات قوائم صنعت فى خراسان، يُعتقد أنها قد صنعت قبيل الغزو المغولى مباشرة. وهى موجودة ضمن مقتنيات متحف كابوديمنتى فى نابولى (انظر صورة رقم ١٢٨).

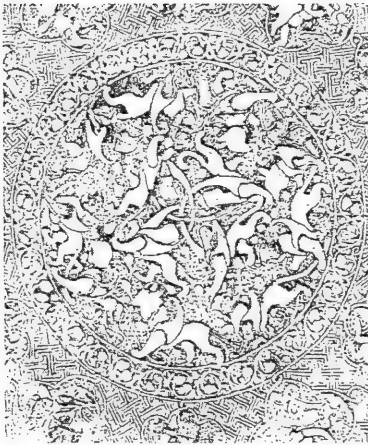
إن التكوينات الدوّارة المشكّلة من نماذج حيوانية فوق التحف التى تُنسب للورش والمصانع الموصلية، وكذا وجود الميداليات الليمونية الشكل، والزهور الرُبَاعِيَّة البتلات، وكذلك الشارات السُبَاعِيَّة الأطراف وما شابه ذلك من الموثقات الخراسانية الأصل، إن وجود كل ذلك يدعم ويقوى الادعاء القائل بأن مدرسة الموصل قد بدأت من قِبَل الصنّاع والحرفيين الخراسانيين الذين نزحوا إلى الغرب فرارا من السيطرة المغولية.

صينية ميونخ:

والتحف الثلاثة التى يتضح من كتاباتها أنها قد استخدمت اسم ولقب بدر الدين لؤلؤ، هى صينية مُرَيَّنة بترصيع فضي، كانت سابقاً ملكاً لمكتبة ميونخ



صورة ١٤٣ a



صورة ١٤٣ b

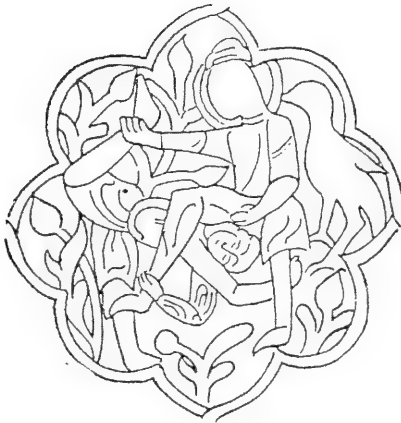
ولكنها الآن موجودة في متحف فولكركونده بميونخ (صورة ١٤٣ أ، ب)^(٦٣٠). إن سطح هذه القطعة الفنية التي يبلغ قطرها ٦٢ سم قد قُسم إلى دوائر مُتقاطعة. والسطح كله - كما هو الحال في إبريق بلاكاس - منقوش، ولم تترك فيه أية مساحة فارغة. وفي وسط صينية ميونخ، التي استُخدمت فيها موتيفات "الصليب المعقوف" كخشو للأرضية، توجد ميدالية دائرية كبيرة. داخل هذه الدائرة، نرى تكوينة زخرفية دوّارة مكونة من أربعة سيفينكسات تشابكت أجنحتها وزينت أطراف هذه الدوّارة برسوم وهياكل غريفينية حول كل الأطراف. أما في الأفريزات المتقاطعة التي بقيت خارج الميدالية الرئيسية فقد

^(٦٣٠) انظر : Meisterwerke, vol. II, Pl. 145; RCEA, vol. XII, 1943, no. 4457; Sarre, F. - Berchem, M. "Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosul in der Königlichen Bibliothek zu München" Jahrbuch der bildenden Kunst, vol. I, Münih, (1907), p. 18 - 30 fe 33 - 37; The Arts of Islam, Kat. no. 197.

شغلتها دوائر رباعية وثمانية الأطراف. وحافة فوهة الصينية ملفوفة بشريط كتابي بخط النسخ، وتوضح الكتابة أن هذه التحفة المعدنية قد صنعت بأمر من بدر الدين لؤلؤ من أجل خواتم خاتون "Havanrâ Hatun"، وإن كانت الكتابة لا تفصح عن شخصية هذه السيدة.



شكل ٥٤ a



شكل ٥٤ b

وداخل الميداليات الرباعية والثمانية الأطراف الموجودة فوق الصينية، صورت مناظر الصراع مع الحيوانات الوحشية، ومشاهد الصيد والقنص من على صهوة الخيل، ورموز ملكية، وفيما بين هذه الرموز الفلكية نشاهد رسم "الرجل الممسك بالهلال" وكذلك شخصاً تلعب بالسيوف، ومصارعين، وبهلوانات وراقصات وموسيقيين يلعبون على معازفهم، ولاعبى أكروبات يقدمون مهاراتهم. (شكل ٥٤ أ، ب، ج).

وتعتبر صينية ميونخ، أروع نموذج بين التحف التي يتضح من كتاباتها أنها صنعت من أجل أو بأمر "الملك الرحيم" سواء من ناحية ثراء التكوينات الزخرفية، أو من ناحية كمال الأعمال الزخرفية المصنعية وجودتها.

والتحفّتان من التحف الخمس التي تذكر كتاباتها اسم ولقب بدر الدين
لؤلؤ هما: طست موجود في متحف أكاديمية العلوم في كييف، وشمعدان
موجود في متحف الهرميتاج^(٦٣١). وفيما بين زخارف الشمعدان الموجود في



شكل ٥٤ c تفاصيل صينية متحف ميونخ

الهرميتاج، نشاهد رسماً لتكوينة
"الرجل الممسك في يده هلالاً"
والتي نصادفها كثيراً فوق أرض
الجزيرة وخاصة الشمعدانات.
(وهناك شمعدان آخر ضمن
مقتنيات متحف الفنون الإسلامية
في القاهرة، قد استخدم هذه
التكوينة كشكل مستقل (انظر
حاشية ٦٢٤).

⁽⁶³¹⁾ لم يتسن الحصول على صور هذين العاملين الموجودين في مجموعات روسية،
وعن الطست

Kratchkovskaya, V. A. "Nadpis bronzovo taza: انظر: الموجود في كييف؛ انظر: Badr al-dina Lulu", Epigrafika Vostoka, I, Moscow, (1947), p. 9 - 22; Kratchkovski, I. Y. "Ob odnom epitete v nadpisi bronzovo taza Lulu", Epigrafika Vostoka, II, Moscow, (1948), p. 1-8; RCEA, vol. XII, no. 4458; Viazmitina, S. M. Katalog Muzei Mistetsva Vseukrainskoï Akademii Nauk, Kiew, 1930, p. 115, no. 398, Pl. Güuzelian, L. T. "Nadpis s: انظر: عن الشمعدان الموجود في الهرميتاج؛ انظر: imenem Badr al-Dina Lulu na bronzovom podsvetchnike Gosodartstvennovo Ermitazha", Epigrafika Vostoka, II, p. 76 - 82.

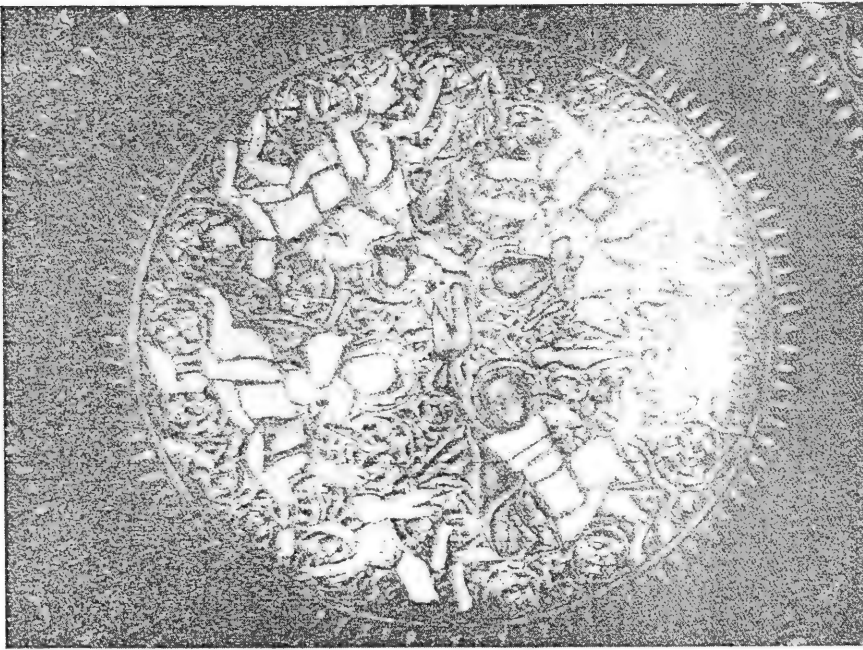
وبالإضافة إلى التحف الخمس التي عرّفنا بها آنفا والتي ترجع إلى الورش الموصلية فيما بين سنوات ٦٣١ و ٦٥٩ هـ = ١٢٣٣ و ١٢٥٩ م لأنها تحمل في كتاباتها اسم ولقب الحاكم بدر الدين لؤلؤ، يوجد طاس كتب عليه اسم نجم الدين عمر البدرى أحد أمراء لؤلؤ (صورة رقم ١٤٤ أ - ب)^(٦٣٢)، هذه التحفة المعدنية، ذات الأبعاد ١٠,٥ × ٢٠,٩ سم، والموجودة في متحف بلدية بولونيا، من المعتقد أنها أيضاً قد صنّعت في ورش الموصل، وكذلك في عهد الأتابك لؤلؤ.

والطاس المُرْخَرَف بالتطعيم الفضى والذي يخص نجم الدين البدرى، مصنوع بتكنيك السَبَك والصَّهْر خلافاً لبقية التحف الموصلية التي صنّعت بأسلوب الطَّرَق. إن طاس بولونيا هذا، تُلَفه من الخارج كتابة قسمت سطح الطاس إلى ثلاثة أشرطة أفقية واستقرت فوق أرضية تركت بدون أى نقوش، وقد قطعت هذا الشريط الكتابي من أربعة أماكن، ميداليات ذات أطراف متعددة تصور مشاهد صيد وقنص في داخلها. ومن أطراف الشرائح المدببة لهذه الميداليات تخرج أفرع نَخِيلِيَّة قد تَصَفَّرَت من أطرافها المدببة. وفي أرضية تلك الأفاريز التي تُركت فارغة فوق وتحت إفريز الكتابة، تحتل روزنات زهرية رباعية الأوراق متداخلة مع تكوينات آرابيسكية.

(632) RCEA, vol. XII, no. 4459; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-III", op. cit. p. 232 - 238, Pl. III-IV و VI-VIII; Sceratto, U. op. cit., p. 99, Pl. 37; The Arts of Islam, Kat. no. 192.



صورة ١٤٤ a



صورة ١٤٤ b

زين القسم الداخلى لطاس نجم الدين عمر بتكوينة دائرية مكونة من رسوم أربعة فرسان يطاردون بعضهم (انظر صورة ١٤٤ ب) وحافة الدائرة مُزْدانة بشريط كتابى دوّن بخط كوفى على هيئة رعوس بشرية. إن زخرفة الإناء الموجود فى بولونيا بتكويناته الدائرية، والميداليات المدببة التى تنطلق من أطرافها صفائر نخيلية، والشارات المزهرية ذات الورقات الأربع ، تُظهر شبهاً كبيراً مع التحف الموصلية التى تحمل كتاباتها اسم ولقب لؤلؤ.

إن النظام والترتيب المتبع فى التكوينات التى تزيّن إناء نجم الدين عمر هو من النظم والأطر التى تصادف بكثرة فى تحف أرض الجزيرة (ميزو بوطامية) وسوريا. هذا



صورة ١٤٥

النمط نفسه نراه وقد استخدم فوق شمعدانات تعود إلى أرض الجزيرة - فى أغلب الظن - وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى وهذه الشمعدانات موجودة فى متحف الفنون الجميلة فى ليون (صورة ١٤٥)^(٦٣٣). ومتحف

: Melikian-Chirvani, A. S. "Deux Chandeliers Mossouliens" (انظر^(٦٣٣) au Musée des Beaux-Arts", Bulletin des Musée et Monuments Lyonnais, vol. IV-3, (1970), p. 52 - 62, fig. 2.

الميتروبوليتان (صورة ١٤٦) (٦٣٤). وضمن مجموعة كبير في لندن (٦٣٥). ومع أن كتابات الشمعدانات التي ذكرناها آنفا لم تُبيّن مكان أو تاريخ الصنع فإنه بالاعتماد على طرز الزخرفة المتبعة في هذه التحف يمكن إرجاعها إلى أرض الجزيرة وعصر لؤلؤ بالذات؛ فإن استخدام التطعيم بالنحاس الأحمر جنباً إلى جنب مع التطعيم بالفضة فوق الشمعدان الموجود في متحف ليون يُشير إلى أنه قد صنع في تاريخ يعود إلى ما قبل سنة ٦٣٠ هـ = ١٢٣٢ م. أما التكوينات الشَّخُوصِيَّة التي تُزَخَّرُف الشمعدانات الموجودة في متحف الميتروبوليتان ومجموعة كبير بلندن، فتوضح أنها تمت بأسلوب أكثر نضجاً. ومن المحتمل أن هذه التحف قد صنعت في أواسط القرن الثالث عشر الميلادي أي السابع الهجري. وإن رسم "الرجل الممسك بالهلال" والذي اتخذ مكانه داخل الروزيتات الموجودة ضمن زخارف شمعدانات مجموعة كبير بلندن ومتحف الميتروبوليتان، لنذكر بتلك التي تم استخدامها على الشمعدان الموجود في متحف الفنون بالقاهرة، والذي يحمل توقيع ابن فتح (انظر حاشية ٦٢٤).

* * * * *

(634) انظر Dimand, M. Handbook, p. 146 - 147, fig. 87; Idem. "Near

Eastern Metalwork", op. cit., p. 196 - 198, fig. 4.

(635) Fehérári, G. Keir Collection, Kat. no. 126, Pl. 41 b.



صورة ١٤٦

طست العادل الثاني:

وفيما بين التحف السورية - الميزوبوطامية المزخرفة بأسلوب النقش والتي تحمل توقيع أسطى موصللي، والتي تجذب النظر، وتلفت الانتباه سواء من ناحية اكتمال الصنعة، أو من ناحية الثراء في استخدام الموتيقات الجمالية هو ذلك الطست ذو الحافة المرتفعة القائمة والموجود في متحف اللوفر (صورة رقم ١٤٧)^(٦٣٦)، فمن الكتابة الموجودة فوق هذه التحفة المنقوشة

⁽⁶³⁶⁾ انظر : Arts de l'Islam, Kat. no. 150; Barrett, D. op. cit., p. 14; Migeon, G. Exposition des arts musulmans au Musée des Arts Decoratifs 1903. Katalog, Paris, 1903, Pl. 13; RCEA, vol. XI no.



صورة ١٤٧

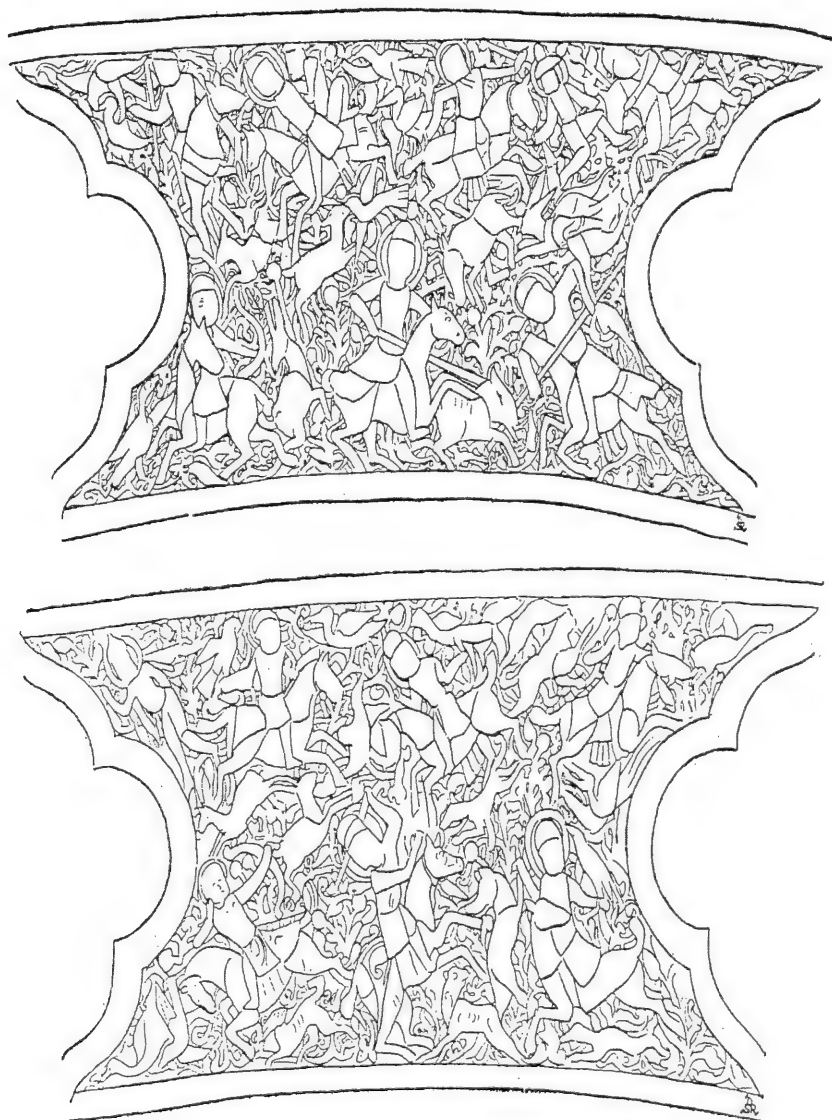
والمطعمة بالفضة، يتضح أن الأسطى الذى صنعه هو الأسطى الموصلى نفسه أحمد بن عمر الذكي، والذى يحتمل أن يكون قد عاش فى ديار بكر تحت إمرة ملك المسعود الأرتوقلى حتى سنة ٦٢٩هـ = ١٢٣١م والذى صنع إبريق سنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م وأنه قد صنع هذا الطست من أجل الأمير العادل الثانى (١٢٣٨ / ١٢٤٠) ابن الملك الكامل أحد أمراء مصر الأيوبيين. وهذه التحفة هى النموذج الثانى الذى يذكر اسم الأمير الأيوبي فى كتابته بعد الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٩هـ = ١٢٣١م والموجود فى معرض الفرير (انظر حاشية رقم ٦٢٢، ٦٢٣ الخاصة بالنموذج الأول). وفى خرطوشة قد احتلت مكانها فوق قاعدة الطست الموجود فى متحف اللوفر والذى يعتقد أنه صنّع فى القاهرة يتضح أنه كان يخص الطشتخانة "المغسلة"

4164; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 301 - 311, Pl. VI-
Pl. IX a-d; The Arts of Islam Kat. no. 198. و VIII

الخاصة بالعاقل الثاني. إن داخل وخارج طست العادل الثاني الذى يبلغ قطر فوهته ٤٧,٢ سم وارتفاعه ١٩ سم، قد تمت زخرفته بتكوينات ذات شخوص استقرت داخل ميداليات، أما المساحات التى ظلت خارج تلك الميداليات فقد اكتست وغطيت بموتيفة حرف T وقد تداخلت فى بعضها.

إن القسم الداخلى لطست العادل الثاني، مُحاط بشريط عريض، وهذا الشريط تقطعه من مسافة إلى أخرى مادليونات ذات أربعة شرائح، مكتظة برسومات تصور مناظر ومشاهد صيد وقنص، وقد قسمت إلى ديوانيات ذات أشكال مربعة قائمة (شكل ٥٥ أ، ب). ووسط المادليونات ذات الأطراف الأربعة المدببة والتى غطيت بموتيفات نباتية، نرى شارات سيواستيكية أى معقوفة سداسية الأذرع. أما الديوانيات المزخرفة بمشاهد الصيد، فإننا نشاهد فيها فرساناً وقد انطلقت خيولهم على أعنتها، وخيولاً قد وقفت على عقبيها، وصيادين وقد أطلقوا مزاريقهم مهاجمين الخنازير البرية. هذه التكوينات تتضح فيها الشخوص الأمامية وقد صورت بأحجام أكبر من تلك التى فى خلفيتها كما أن بعض الحيوانات قد رُسمت من الأمام، بينما البعض الآخر قد رسم من الخلف، وفى العمق، مما يُعطى الصورة بعداً وكأنها محاولات لخلق رسم منظوري، إننا نصادف فيما بين منمنمات مخطوطة "Pseudo Galen" الموجودة فى مكتبة قتيبة القومية، والتى ترجع إلى الموصل فى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى صوراً كبيرة الشبه بمناظر ومشاهد الصيد الحيّة التى تُزخرف القسم الداخلى لطست العادل الثاني^(٦٣٧).

(637) انظر. Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 91.



شكل ٥٥ a , b
تفصيلات من طست العادل الثاني

وعلى القسم الواقع أسفل الشريط العريض المحتوى على مناظر ومشاهد الصيد، تحتل تسع عشرة ميدالية مدببة الأطراف أماكنها، وداخل هذه الميداليونات صور لموسيقيين يعزفون على العود، والطنبور، والدف والرباب والكمّان وكذلك صور صيادين يصطادون بالفهد أو الصقر.

أما القسم الأسفل والأعمق فى الطست، فهو - كما هو الحال فى صينية لؤلؤ الموجودة فى ميونخ - مقسم بدوائر متشابهة، وفى الدائرة الوسطى، تكوينة زخرفية من طيور البط، وحول هذه التكوينة نرى ست ميداليونات مزخرفة برموز فلكية. وخارج الشريط المزخرف بالنماذج الفلكية والموجود وسطها رسم (الرجل الممسك بالهلال) فمحاط بالشريط الثانى المزخرف بميداليونات تحتوى بداخلها على رموز البروج الفلكية.

إن معظم التطعيم الذى زين به القسم الداخلى لطست العادل الثانى قد تم بطريقة الصَّهْر والسَّبْكَ، وفى المقابل فإن تطعيم التحفة الخارجى قد تمت حمايته والعناية به عناية فائقة.

أما القسم الخارجى للطست فقد تم تقسيمه إلى قسمين متساويين بشكل أفقى، بأشرطة دقيقة مُزخرفة بالموتيفات النباتية، وقسم هذان القسمان إلى ثلاثين خرطوشة، خمس عشرة فى القسم العلوى وخمس عشرة فى القسم السفلى وكلها رباعية الأطراف. وبداخل هذه الميداليونات التى ارتبطت ببعضها شارات نباتية دقيقة نرى مخلوقات خرافية كالجرافيت وأبو الهول وقد ارتبط بأطرافها لاعبوا الأكروبات، وقردة مستأنسة (أو شخص إنسانية ارتدت قناع قردة) وقد وقفت كلها متواجهة أو مديرة ظهرها لبعضها، أو رُبطت بأطرافها. وهى تجسّد الصراع المزدوج بين هذه الحيوانات

أو تُصَوَّر مشاهد الصيد والقنص المعتادة. وفوق هذه التحفة التي من المحتمل أن تكون قد صُنِعَت في القاهرة على يد فنان موصلّي، نرى بعض التكوينات - وخاصة تكوينات الأكروبات (شكل ٥٦) - الكبيرة الشبه بتكوينة الأكروبات

الموجودة فوق صينية

ميونخ (انظر شكل ٥٤

ب). إن تكرار تكوينات

زُخْرُفِيَّة معينة فوق تحف

قد صنعت في مناطق

جغرافية مختلفة،

هو إشارة كافية

لاستخدام صنّاع التحف

المعدنية لكتالوج النماذج

المختارة في ذلك العهد.



شكل ٥٦

وتوجد تحفتان أخريان يُعتقد أنهما تعودان إلى الأمير الأيوبي العادل الثاني (١٢٣٨ / ١٢٤٠ م = ٦٣٦ / ٦٣٨ هـ) كما هو واضح من كتاباتهما.

مَبْخَرَةُ الْعَادِلِ الثَّانِي:

وإحدى هاتين التحفَتين المَزَخَرَفَتين بتطعيم الفضة؛ كانت سابقاً ضمن مجموعة شريف صبرى بالقاهرة، وهى موجودة الآن ضمن محتويات مجموعة كبير فى لندن، وهى عبارة عن مَبْخَرَةٍ ثَلَاثِيَةِ الْقَوَائِمِ، اسطوانية الجسم، ولها غطاء على شكل قبة (صورة ١٤٨)^(٦٣٨). والسطح الخارجى لمبخرة العادل الثانى، والتى يبلغ ارتفاعها ٢٠ سنتيمتراً، والمرتبطة بمجموعة مباخر سوريا^(٦٣٩). والجزيرة من ناحية الشكل، مزخرف بأشرطة كتابية، وهياكل حيوانات تجرى خلف بعضها، وميداليونات ذات رسوم هندسيّة، وفى أحد الأشرطة التى تلف الجسد نرى نوعاً من خط النسخ المكوّن من الهياكل البشرية والذى يذكرنا بالخطوط البشرية (انظر شكل ٣٣، ٥٣) الموجودة فوق إبريق Blacas وفوق "Wade Cup" مع شىء من التطور.

وهناك مباخر أخرى تعود من ناحية الشكل إلى مباخر سوريا وأرض الجزيرة، كبيرة الشبه بمبخرة العادل الثانى، ومزخرفة بطراز التطعيم. إحدى هذه المباخر موجودة فى المتحف البريطانى، مؤرخة بسنة ٦٤١هـ =

(638) انظر Fehérvári, G. "Ein Ayyubidisches Räuchergefäss mit dem Namen des Sutan al-Malik al-Adil II", Kunst des Orients, vol. V, (1968), p. 37 - 54; Ídem. Keir Collection, Kat. no. 129, Pl. H; RCEA, vol. XI, no. 4166.

(639) عن مباخر سوريا وبلاد ما بين النهرين؛ انظر:

Ağaoğlu, M. "About a Type of Islamic Incense Burner", op. cit., p. 31 - 37.



صورة ١٤٨

١٢٤٣م (صورة ١٤٩) ^(٦٤٠)، وكما يتضح ويبدو من زخارفها فإن البدن مقسّم إلى ثلاثة أقسام متوازية، وإلى ميداليات دائرية ورباعية الأطراف، ويقطعها حزام كتابي، أما أرضية الشريط العلوى والسفلى فقد غطتهما موتيفات الصليب المعقوف، وقد استقرت فيما بينها شارات ذات زهور ثمانية البتلات. هذه التحفة من المعتقد أنها تعود إلى أرض الجزيرة أكثر من سوريا، وأنها تصلح لى تكون نموذجاً لذلك.

وهناك مَبْخَرَة أخرى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى (صورة ١٥٠) ^(٦٤١). وهى أيضاً، مزخرفة بتطعيم فضي، وتُظهِر شبيهاً كبيراً جداً مع المَبْخَرَة المؤرخة بسنة ١٢٤٣م = ٦٤٣هـ والموجودة فى المتحف البريطانى؛ سواء من ناحية طُرُز الزخرفة أو من ناحية الشكل وتوجد تلك المبخرة ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة. طول هذه المبخرة ١٦,٣سم، وداخل الميداليونات ذات الأطراف والتي

⁽⁶⁴⁰⁾ Ağaoğlu, M. "About a Type of...", op. cit., p. 32, fig. 6; Barrett, D. op. cit., Pl. 15 c; Lane-Poole, S. op. cit. p. 171 - 172; RCEA, vol. XI, no. 4230.

⁽⁶⁴¹⁾ Ağaoğlu, M. "About a Type of...", op. cit., p. 32, fig 7; Survey, vol. XII Pl. 1338 c.

تزئین الغطاء، نرى رسماً لعقاب ثنائى الرأس تنتهى أطراف أجنحته برأس تتين. ونصادف رسم النسر الثنائى الرأس فوق التحف الفنية التى تعود لقطب الدين محمد أحد الأمراء الزنكيين الذى حكم سنجار فيما بين سنة ١١٩٧ و ١٢١٩م = ١٥٩٤ و ٦١٦هـ وعلى سكة عماد الدين شاه نيشان (١٢١٩م = ٦١٦)^(٦٤٢). كما نشاهد هذا الرسم ضمن زخارف نموذجين آخرين يُعتقد أنهما يعودان للعصر الأيوبي: أحدهما من العاج أى سن الفيل، والآخر من الرخام^(٦٤٣)، ومنذ القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين ونحن نرى بكثرة هذا النمط الزخرفى على التحف الأناضولية^(٦٤٤)، وخاصة فى زخرفة الأعمال المعماريّة والفنون اليدوية والسكة الأرتوقية. وهذا ما يقوى الادعاء القائل بأن المبخرة الموجودة ضمن مجموعة هراري، من النماذج التى صنعت فى منطقة الأرتوقيين.

(٦٤٢) عن العملات الزنكية التى يحتلها هيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر:

Lane-Poole, S. "The Coins of the Turcoman Houses...", op. cit., Kat. No. 619 و 633.

(٦٤٣) عن الآثار الرخامية وسن الفيل التى يعتقد أنها تعود إلى العصر الأيوبي والتي تستخدم هيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر:

Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 39, و b 5 صورة، Kat. no. 34. صورة، 195.

(٦٤٤) عن الأعمال السلجوقية الأناضولية المزخرفة بهيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر:

Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşler, Tek ve Çift Başlı Kartal", Malazgirt Armağanı, Ankara, (1972), p. 145 - 154; 32 - 12 صور.



صورة ١٥٠



صورة ١٤٩

أما التحفة الثالثة والتي تحمل في كتاباتها اسم الأمير الأيوبي الأمير العادل الثاني (١٢٣٨ / ١٢٤٠ م = ٦٣٦ - ٦٣٨ هـ) فهي صندوق له غطاء على شكل أسطواناني وهو موجود في متحف ألبرت وفيكتوريا (صورة رقم ١٥١)^(٦٤٥). وعلى قاعدة هذه التحفة التي تبلغ أبعادها ١٠,٥ × ١١ سم نرى لاحقة أى جرافيتو كتابة بقلم الفحم تسجل أن هذه التحفة تعود إلى "طشخانه العادل". وسطح غطاء هذه العلبة إلى أقسام دقيقة على هيئة بقلوات محاطة

⁽⁶⁴⁵⁾ Lane-Poole, S. The Art of the Saracens in Egypt, p. 173 - 174; fig. 80.

بأطر دقيقة فوق الغطاء، وداخل هذه البقلاوات نُشاهد شارات ورموز البروج الفلكية والنجوم السيَّارة. أما قسم البدن فقد زخرف بـروزينات مزينة برسوم هندسية، وميداليونات = خراطيش رباعية وثمانية الأطراف داخلها رسوم لمناظر الصيد والقنص و(ما بينها منقوش على البدن أفرع نباتية مورقة وطيَّارة).



صورة ١٥١

وهذا الصندوق الموجود في متحف ألبرت وفيكتوريا ، والمبَّخرة الموجودة ضمن مجموعة كبير بلندن ، وبالقاهرة، والطست الذى يحمل توقيع الأسطى الذكى والموجود ضمن مقتنيات متحف اللوفر بفرنسا، وكلها من الأعمال التى يُذكر فى كتاباتها اسم العدل الثانى والمعتقد أنها نماذج تعود للعصر الأيوبي، هذه النماذج يحتمل أنها قد صُنعت فى سوريا.

ومن بين الأعمال الفنية المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى العصر الأيوبي، نماذج موجودة فعلاً، تَذكر كتاباتها اسم الملك الصالح نجم الدين

أيوب (١٢٤٠ / ١٢٤٨ م = ٦٣٨ - ٦٤٨ هـ). ومن الثابت تاريخياً أن الملك الصالح قد أصبح حاكماً على مصر بعد العادل الثاني، وأنه قد سيطر على إدارة الشام أيضاً سنة ١٢٤٤ م = ٦٤٢ هـ. ويعتقد أن التحف التي تحمل اسم الملك الصالح قد صنعت في الشام.

إن إحدى التحف التي تذكر كتابتها اسم الملك الصالح، طست ذو حافة مرتفعة يشبه طست الملك العادل الثاني من ناحية القالب أى الفورم، (صورة رقم ١٥٢ أ - ب)، وهذه التحفة^(٦٤٦) الموجودة في القاهرة ضمن مجموعة هراري، نُقِشت من الداخل فقط، أما سطحها الخارجى فقد تُرك



صورة ١٥٢ a

بدون أى زخرفة. إن طست الصالح، إما أن يكون قد صنع لكى يوضع فى إناء آخر وإما أن زخرفته قد تركت دون أن تُستكمل. ومحور فوهة الطست

⁽⁶⁴⁶⁾ İzzi, W. "An Ayyubid Basin Basin of al-Salih Najm al-din", Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Creswell, Cairo, 1965, p. 253 - 259; RCEA, vol. XI, p. 253 - 259; RCEA, vol. XI, p. 200, no. 4303; Rice D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 311.

يبلغ ٤٨ سم، وارتفاعه ٢٠ سم. وفي داخل هذا الطست، وفي الوسط تماماً، تكوينة زخرفية مشكّلة من هياكل بشرية وأسود، وحول هذه الهياكل شريط كتابي بالخط الكوفي يحتوى على تمنيات طيبة وموتيفات هندسية. أما الجدران، فمقسمة من الداخل إلى أشرطة مشحونة بهياكل حيوانية تركض،



صورة ١٥٢ b

وبداخل هذه الأشرطة أيضاً مادوليونات كبيرة ذات أطراف متعددة تحتوى على مناظر صيد، ومرح ورياضة البولو، وقد تقاطعت معها كتابات بخط

النسخ، وبينها تبدو أيضا هياكل حيوانات خرافية كأبو الهول والجرفين وهى تُطارد بعضها. وتُشبه هذه الهياكل إلى حد بعيد الهياكل الحيوانية التى نراها فوق المبخرة الموجودة ضمن مجموعة كبير بلندن، والتى صنعت من أجل الملك العادل الثانى.

* * * * *

أما التحفة الثانية والتى تحمل كتاباتها اسم الملك الصالح، والمكفّة بالفضة، فهى طاس نصف دائرى موجود فى متحف جامعة ميتشجان^(٦٤٧). ومُحَوَّر الفوهة يبلغ ٤٦ سنتيمتراً، وارتفاعها ٢٠ سنتيمتراً. هذا الطاس الكبير مزين بشريط كتابى عريض مكتوب بخط النسخ ويلتف حول الإطار الخارجى. هذا الشريط تقطعه ميداليات من أسفل، ومزخرفة بمناظر صيد معتادة. وتحت الكتابة مباشرة شريط آخر مكون من هياكل حيوانية تركض. إن القسم الداخلى لطاس الملك الصالح يحتوى على ميدالية كبيرة مزخرفة من الأطراف بهياكل حيوانية وبشرية.

أما التحفة الثالثة التى تحمل فى كتاباتها اسم الملك الصالح، فهى صينية مزخرفة بتكفّيات فضية، ومعرضة فى متحف اللوفر فى باريس^(٦٤٨). سعتها ٤٧ سنتيمتراً ووسطها مقسم إلى أشرطة على شكل دوائر متقاطعة، وداخل الأشرطة الرفيعة كتابات، أما داخل الشريط الرئيس العريض، فمزخرف بميداليونات ذات أطراف كثيرة وقد سُحِنَت بتكوينات جمالية شخوصية.

: Grabar, O. "Two Pieces of Islamic Metalwork at the ⁽⁶⁴⁷⁾انظر University of Michigan", Ars Orientalis, IV, (1961). p. 360 - 366.
⁽⁶⁴⁸⁾ Arts de l'Islam, Kat. no. 153.

والتحفة الرابعة التي صُنعت باسم الملك الصالح نجم الدين الأيوبي هي طست بحافة عالية موجود في معرض فريير للفنون "Freer Gallery" وسوف يتم دراسة هذه التحفة ضمن الأعمال المزخرفة بمنظر مستوحاة من موضوعات مسيحية".

* * * * *

كما يوجد طست آخر يُفهم من كتابته أنه يعود إلى أواخر العصر الأيوبي. وهو معروض في متحف فنون الديكورات في باريس "Paris Musée des arts Decoratifs". وفوق هذه التحفة يوجد ضمن الكتابة الموجودة اسم الأمير بدر الدين بايصاري المعروف عنه أنه ارتقى إلى مناصب مرموقة حينما كان يعمل في خدمة آخر حكم الأيوبيين وبدايات المماليك، كما يحمل تاريخ ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ^(٦٤٩). وكذلك يحمل توقيع الأسطى داودين سلامة الموصلي، ولكن هذا الطست الذي يُعتقد أنه قد صنع في سوريا فإن سطحه قد نقش بزخارف فضية وذهبية، وهذا التكفيت بالذهب الذي كان شيئاً استثنائياً في أواسط القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري، لم يُصادف إلا على بضع نماذج فقط أخذ في الرواج والانتشار فيما بعد أواسط هذا القرن حين بدأ التكفيت بالذهب يستخدم بشكل واسع فوق الأعمال المعدنية خاصة في العصر المملوكي والإيلخاني.

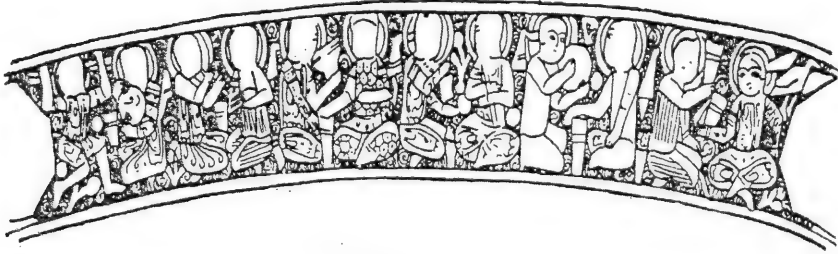
وفيما بين زخارف الطست المصنوع للأمير بدر الدين بايصاري شريط من الكتابة النسخية الحية. وقد قام د. س. رايكه D. S. Rice بدراسة هذه

(649) Arts de l'Islam. Kat. no. 157; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 52; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 322; RCEA vol. XI, no. 4345.

الكتابة، ولفت الأنظار إلى أن الشخص الموسيقية التي اندست وسط الكتابة الحية قد أصبحت "موضه أى صيحه" رائجة فيما بين الشخص الكتابة^(٦٥٠).



شكل ٥٧ a



شكل ٥٧ b

شريط موسيقيين وكتابة حية من الإبريق المؤرخ بعام ١٢٥٢

وهناك إناء ذو قاعدة، يبدو فيه تشابه كبير من ناحية النقوش والزخارف مع الطست المؤرخ بسنة ١٢٥٢م. وهو موجود فى المكتبة القومية بباريس تحت اسم "Fano Cup" "إناء فانو". وهو الموضح فى الصورة رقم

⁽⁶⁵⁰⁾ انظر. Rice, D. S. The Wade Cup, p. 32, fig. 30 a-b.

١٥٣^(٦٥١). وهو على شكل نصف دائرة، صُنِعَ بطراز الصب، وهو مؤرخ ضمن مجموعة الأواني الخاصة بالعصر المملوكي "منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري". ويبدو أن قاعدة "إناء فانو" قد شُكِّلَتْ أولاً بتكنيك الطرق، وأن الإناء قد أُضيف إليها فيما بعد خلال القرن الرابع عشر وأنه يرجع إلى العصر المملوكي.

ومحور الفوهة يبلغ ١٧,٧ سم. وعلى هذه الفوهة، تحتل مناظر الصيد مكاناً بارزاً وكذا ميداليونات ذات أطراف عدة، وأحزمة تحتوى على هياكل حيوانية، وأخرى تحتوى على رسوم هندسية، وقد نُقِشت عليها أيضاً روزينات كتابية ذات شخوص حيّة (شكل 58A-F)^(٦٥٢). وقد أوضح د. س. رايكه أن الخطوط الحيّة الموجودة على فوهة "إناء فانو" تُشبه إلى حد بعيد الخطوط الحيّة الموجودة على طست الأمير بدر الدين بايصارى المؤرخ بسنة ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ، "انظر شكل 57 A". وقد اعتمد رايكه على هذا التشابه وأرجع "إناء فانو" أيضاً إلى أواسط القرن الثالث عشر. ويظهر فيما بين الشخوص التى تُزَيَّن "إناء فانو" شخص الرجل الممسك بالهلال "انظر شكل 58 d" كما يظهر هيكل آدمى وقد ارتدى قناعاً لحيوان على

⁽⁶⁵¹⁾ انظر : Arts de l'Islam, Kat. no. 171; Rice, D S. The Wade Cup, p.

32, Pl. XV a-b. و 14 - 15

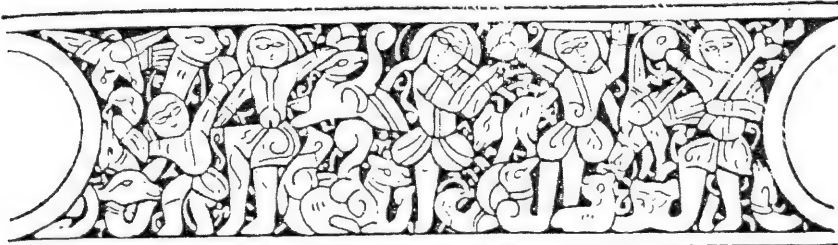
⁽⁶⁵²⁾ Rice, D. S. The Wade Cup, p. 29, fig. 28.



صورة ١٥٣

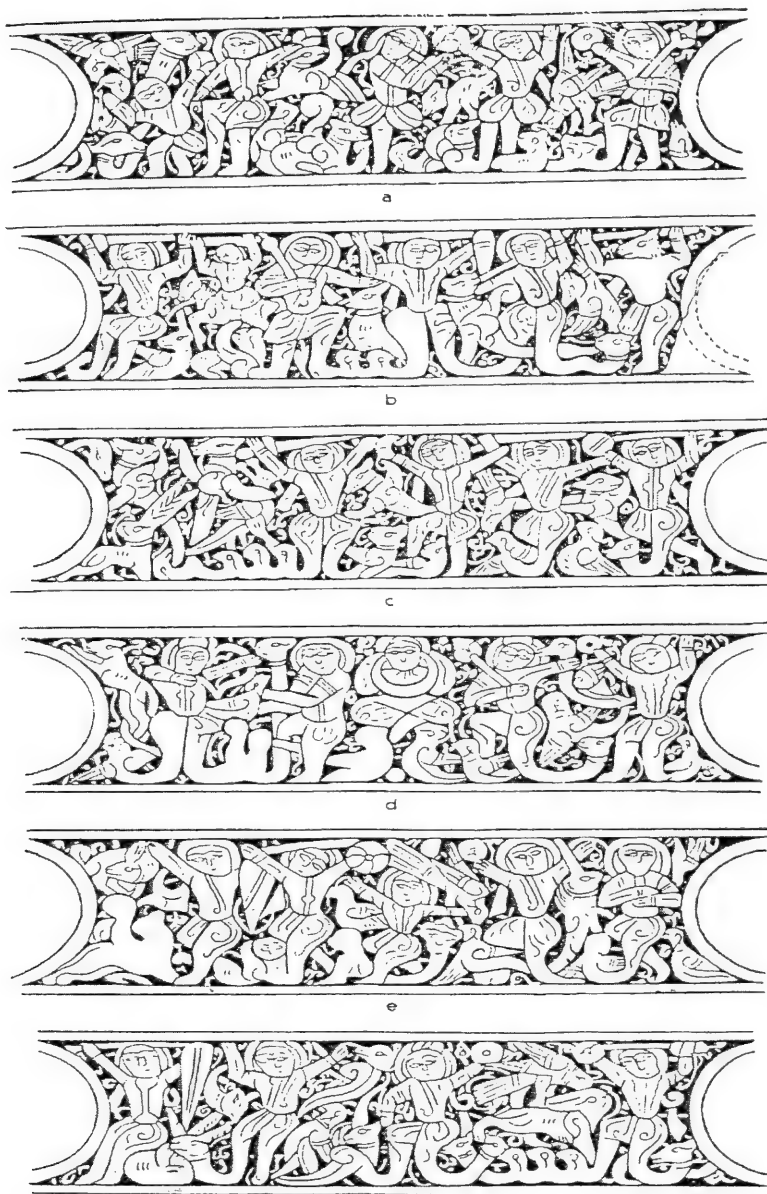
رأسه. وإذا كان رايكه هو الذى لفت الأنظار إلى ذلك، فإن الشخص الأدمية التى تدرت بهيئات حيوانية فيما بين الكتابات الأدمية نطالعه فوق أعمال معدنية أخرى ترجع تاريخياً إلى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى وترجع مكانياً إلى سوريا. فعلى الصينية المزخرفة، والمكففة بالفضة والموجودة فى متحف كليفلاند "Cleveland Sanat Muzesi"، كتابات مكتوبة بخط حى أى كتابة متكلمة، وفيما بينها شخوص قد تدرت بأقنعة حيوانية. قد استخدم هذا الطراز والشكل فى عدة مواضع (٦٥٣).

* * * * *



شكل ٥٨ a كتابة حية من إناء فانو

: Ettinghausen, R. "The Dance With Zoomorphic Masks", انظر (٦٥٣) op. cit., p. 217, Pl. XI; Hollis, H. "Two Inlaid Grasses", Bulletin of the Cleveland Museum of Art, vol. XXXIII, (1946), p. 40 و 43.



شكل ٥٨ b - f كتابة حيّة من إناء فانو

لقد انتقلت الإدارة في مصر إلى أيدي المماليك في أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، ولكن سوريا ظلت في أيدي الأيوبيين إلى سنة ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ. ويوجد عملان معدنيان يرجعان إلى أواخر العصر الأيوبي، وقد صنعا للأمير الملك الناصر صلاح الدين يوسف (١٢٣٧ - ١٢٦٠م = ٦٣٥ / ٦٥٩هـ) آخر أمراء سوريا الأيوبيين. وكلاهما موجود في متحف اللوفر في باريس. وأحد هذين العملين عبارة عن إبريق توضح كتابته أنه صنع في الشام سنة ١٢٥٨ / ١٢٥٩م = ٦٥٦ / ٦٥٧هـ على يد



صورة ١٥٤

الأسطى محمد بن حسين الموصلى (صورة رقم ١٥٤)^(٦٥٤). إن بدن هذا الإبريق الذى يبلغ طوله ٣٣,٨ سم، والذى يُعد العمل الأيوبي الوحيد الذى أمكن إرجاعه بشكل قاطع إلى إحدى المدن السورية، شأنه في ذلك شأن إبريق بلاكاس "Blacas" مقسم إلى شرائح ذات أضلاع رقيقة تتجه من أعلى إلى

أسفل. والسطح كله مغطى بزخارف ونقوش ذات أحزمة أفقية قد شغلتها ميداليونات متعددة الأطراف بداخلها كتابات وهيكل حيوانية تركض وراء بعضها.

(654) Arts de l'Islam, Kat. no. 152; Barrett, D. op. cit., p. 14; Dimand, M. Handbook, p. 148; RCEA, vol. XII, no. 4439.

أما التحفة الثانية التي تذكر كتاباتها اسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف فهي تحفة قد عرفت باسم "زهريّة باربريني" "صورة ١٥٥" (٦٥٥). فعلى سطح هذه المزهريّة التي يبلغ طولها ٤٥,٩ سم زخارف عبارة عن أحزمة كتابية وأطر من نباتات متسلقة وداخل الأشرطة الكتابية ميداليونات ذات أطراف متعددة قد شغلتها مناظر الصيد المعتادة. ومن المعتقد والمحتمل أن "زهريّة باربريني" قد صنعت في معامل وورش مدينة حلب أو الشام. فهذه الزهريّة وذلك الإبريق المؤرخ بسنة ٥٨ / ١٢٥٩ م يكشفان عن مهارة غير عادية وممتازة للغاية من ناحية أسلوب وتكنيك الزخرفة والنقش.

* * * * *



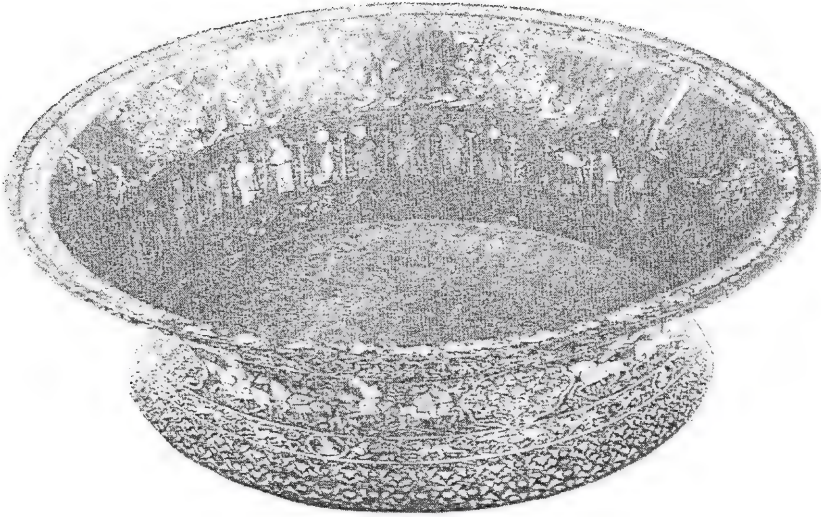
صورة ١٥٥

(655) Arts de l'Islam, Kat. no. 151; Dimand, M. Handbook, p. 148; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 57, fig. 241; RCEA vol. XII, no. 4468.

وفيما بين التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، توجد أعمال استوحت مناظر زخارفها ونقوشها من الأيقونات المسيحية، وبعض هذه الأعمال قام على صناعتها وزخرفتها الأسطوات المسلمون، وبعضها الآخر قد صنع من أجل أمراء مسلمين (انظر حاشية رقم ٦٠٣). ومن بين التحف المعدنية المستوحاة من الموضوعات المسيحية يوجد عملان عليهما التاريخ وتوقيع الأسطى الموصلية. وعلى نموذج آخر ما يدل على أن صاحبه هو الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٠ - ١٢٤٩ = ٦٣٨ - ٦٤٧ هـ).

والنموذج الذي يُذكر في كتابته اسم الملك الصالح موجود في معرض فريير للفنون بواشنطن Washington Freer Gallery of art. وهو مزخرف بنقوش وتكفيت فضي وهو عبارة عن طست عميق ومرتفع الحافة. (صورة ١٥٦ a. b. c.)^(٦٥٦). وقد عُرف باسم "طست آرترج". ومحور هذا الطست ٤٠ سنتيمتراً، وارتفاعه ٢٣ سنتيمتراً. وسطحه مزخرف بأشرطة وأحزمة كتابية كُتبت بخط النسخ والخط الكوفي المتداخل، وميداليونات بها رسوم حيوانات تركض وراء بعضها، ومغطاة بأفرع نباتية متسلقة، تنتهي أطرافها برعوس بشرية وحيوانية، وبدخلها خراطيش تصور ألعاب البولو. وعلى سطح طست أرترج، إلى جانب هذه التكوينات الجمالية والزخرفية، تُرى مناظر مستخدمة وقد استوحاها الفنان من التراث المسيحي. فهناك ميداليونات متقاطعة مع الكتابة المكتوبة بالخط الكوفي المتداخل وقد رسم

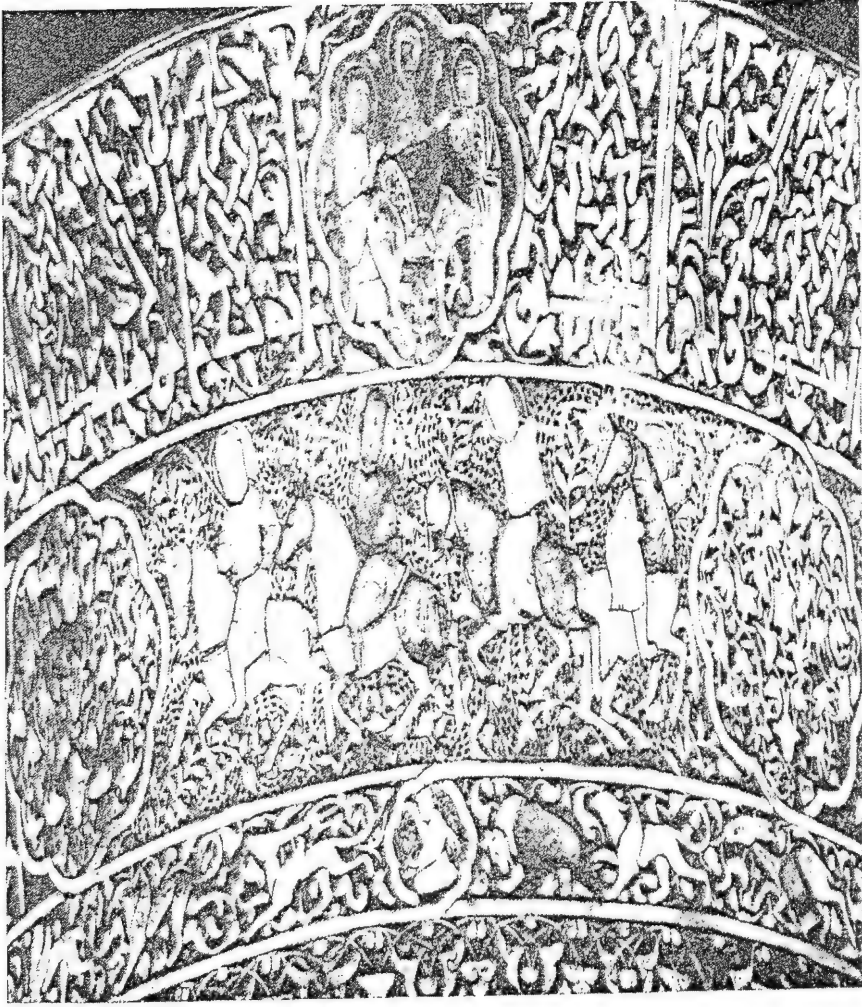
^(٦٥٦) انظر : Barrett, D. op. cit., p. 15; Glück, H. - Diez, E. op. cit., fig. 447; Meisterwerke, vol. II, Taf. 147; RCEA, vol. XI, no. 4302; Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 311.



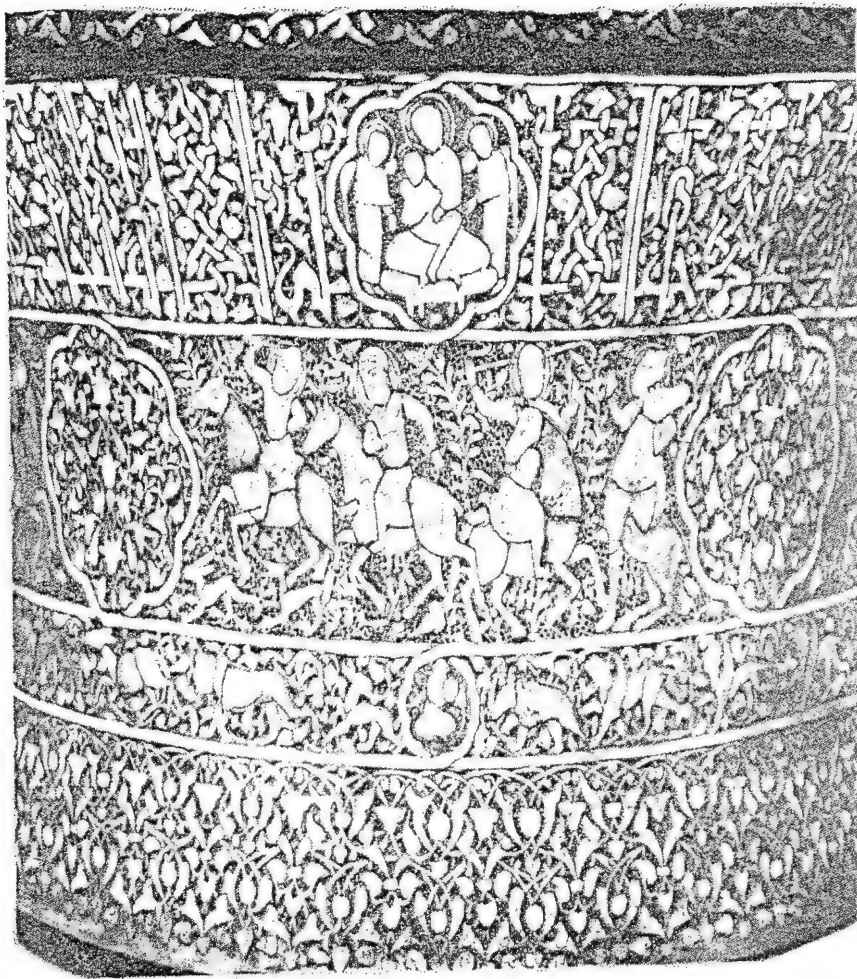
صورة ١٥٦ a

بداخلها صور كالسيدة "مريم وطفلها" (صورة b. ١٥٦) و"البشارة" و"الهروب إلى مصر" (صورة c. ١٥٦) و"بَعَثُ لازاروس" و"دخول القدس" و"العشاء الأخير". أما داخل جدران الطست فمزين ومزخرف بشريط دائري مكوّن من شخوص لقساوسة وقديسين وقد تراصوا بجوار بعضهم بعضاً. وحيث إن هذا الطست الذي صنّع لحساب أمير مسلم، قد زُخِرَ بزخارف ونقوش مستوحاة من التراث المسيحي، فهذا دليل قاطع على أن بعض أمراء سوريا الأيوبيين كانوا ينظرون إلى المسيحيين نظرة تسامح واستحسان، وأنهم لم يعاملوا المسيحيين إلا بكل احترام ومساواة.

* * * * *



صورة ١٥٦ b



صورة ١٥٦ c



صورة ١٥٧

أما الأثر الآخر المزخرف بنقوش
ومناظر مستوحاة من الأيقونات والتراث
المسيحي، فهو إبريق معروف باسم "إبريق
هامبرج" لأنه كان في حوزة عائلة هامبرج
في فترة ما، وهو موجود حالياً ضمن
مجموعة كبير في لندن (صورة ١٥٧) ^(٦٥٧).
هذا الإبريق الذي يتضح من كتابته أنه قد
صُنِع سنة ١٢٤٢م = ٦٤١هـ على يد
الأسطى أحمد الذكي الموصلی، قد ضاع
مبسمه الأصلي، وتم تركيب مبسم آخر
مكانه. وكذلك فإن حافة فوهة إبريق هامبرج

الذي يبلغ ارتفاعه ٣٤ سنتيمتراً وقاعدته ليستا أصليتين، بل هما يعودان إلى
إبريق آخر يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري ونزعتا
منه وركبتا في إبريق هامبرج. كما أن زخارف الإبريق الفضية قد جُددت
في تاريخ لاحق، ومن ثم فقد وصلت هذه التحف الرائعة وقد فقدت أجزاء
أصلية كثيرة من شكلها وزخارفها الأصلية. إن بدن وعنق إبريق هامبرج
والذي يعتبر العمل الثالث الذي يحمل توقيع الصانع الموصلی وهو الأسطى
الذكي، شأنه في ذلك شأن إبريق بلاكاس (انظر صورة رقم A ١٤٠)
والإبريق المصنوع في الشام سنة ١٢٥٩م / ٥٨ = ٦٥٧هـ للأمير
الملك الناصر يوسف (انظر صورة ١٥٤)، مقسم إلى شرائح بأضلاع رقيقة

⁽⁶⁵⁷⁾ Fehérari, G. Keir Collection, Kat. no. 131, renkli Pl. I; Migeon, G. L'Exposition des Arts Musulmans, Pl. 15; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 311-316, Pl. 3 ve 10-12.

تتجه من أعلى إلى أسفل. وعلى عُنق الإبريق، والجزء الأسفل من البدن، وداخل ديوانيات عمودية قد استقرت في كل منها صورة لقديس مسيحي، أما الديوانيات الأفقية التي تُزين الكتف، وبقية البدن فهي تصور مناظر صيد وتجسيد لمناظر العرش.

ومن الجدير بالذكر أن الإبريق المؤرخ بسنة ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ والموجود في متحف كليفلاند، والذي يُعتبر من أعمال الذكي، هناك احتمال كبير أن يكون قد صُنِع في معامل وورش ديار بكر، وأما الطست الموجود في مُتحف اللوفر والذي يعتقد أنه قد صنع من أجل الأمير العادل الثاني (٣٨ / ١٢٤٠م = ٣٨ / ٦٣٦هـ) أحد أمراء الأيوبيين المصريين، والذي يحمل توقيع الأسطى نفسه، فإنه يرجع إلى مصانع وورش القاهرة. ولما كان العمل الثالث للأسطى الذكي والذي يُسمى إبريق هامبرج والمؤرخ بسنة ١٢٤٢م = ٦٤٠هـ يحمل شخوصاً لقديسين مسيحيين، فذلك يجعلنا نفكر في احتمال أنه قد صُنِع في سوريا مثل الأغلبية الساحقة من الأعمال الأيوبية المزخرفة والمزينة بموضوعات مسيحية، وإن وجود هذه الأعمال الثلاثة التي تحمل توقيع صانع موصل، ويعتقد أن أحدها قد صنع في جنوب شرق الأناضول، وثانيها في مصر وآخرها قد أنتجته مصانع سوريا لدليل قاطع على أن الفنان المسلم، والأسطى الماهر في صناعة فنون المعادن كان يرحل خلال القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري حيث تكون إمكانات العمل أفضل، وأنهم قد رحلوا واستقروا حيث شاءوا دون أية عوائق.

* * * * *

هناك نموذج آخر مزخرف بموضوعات مستوحاة من الأيقونات المسيحية، ويتضح من كتابته أنه صُنِع على يد الأسطى الموصلى داود



صورة ١٥٨

ابن سلامة، وهو عبارة عن شمعدان مؤرخ بسنة ١٢٤٨م = ٦٤٦هـ (انظر حاشية ٦٤٩ عن الطست المؤرخ بسنة ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ والذي يُعتبر من أعمال داود بن سلامة أيضاً). وهذا الشمعدان الموجود في باريس في متحف فنون الديكورات. "Paeis Musée des arts Decororatifs" والذي يبلغ ارتفاعه ٤٠,٥ سنتيمتراً "صورة ١٥٨" (٦٥٨). هو من ناحية القالب والشكل كبير الشبه بشكل وقالب الشمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ

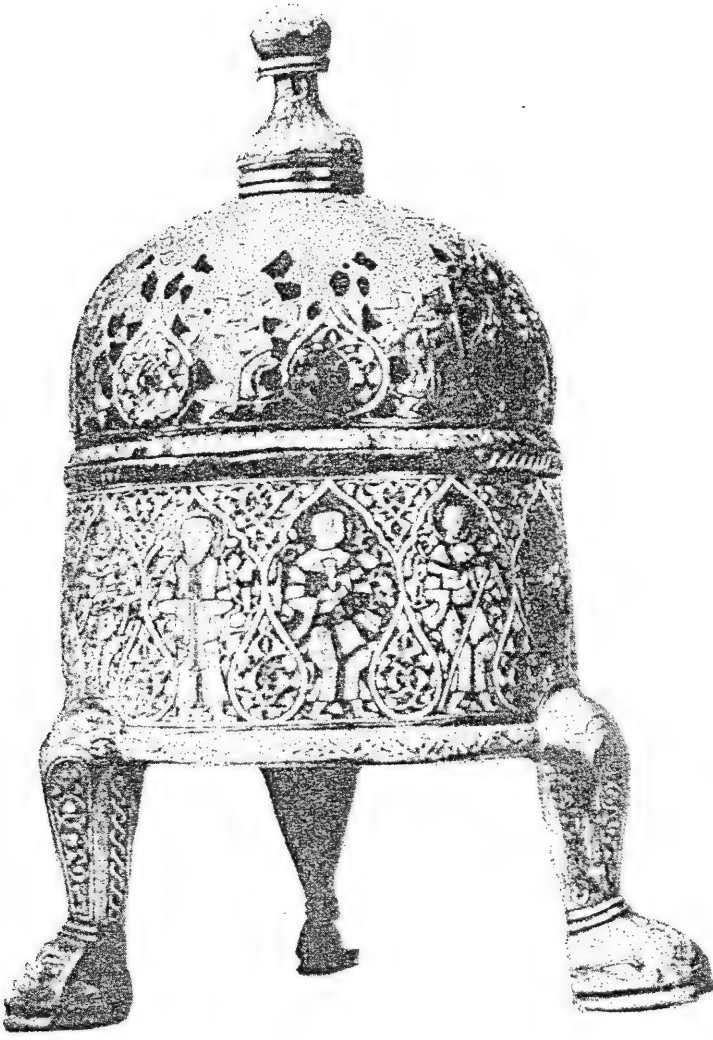
الموجود في متحف بوسطن، والذي صنعه الأسطى الموصلى أبو بكر ابن الحاج جالداق. إن ما يُشبه النيش التى تشغلها مناظر العرش و"الكنره" "genze" (انظر شكل ٥٢) التى نراها فوق سطح الشمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ ونراها بوضوح تام فوق سطح الشمعدان

(658) انظر : Arts de l'Islam, Kat. no. 156; Barrett, D. op. cit., p. 15; Manuel, vol. II, p. 53, fig. 239; Meisterwerke vol. II, taf. 146; RCEA, vol. XI, 4296; Sceratto, U. op. cit., p. 107, صورة 43.

المؤرخ بسنة ١٢٤٨م = ٦٤٦هـ والمزخرف بنقوش مأخوذة عن موضوعات مسيحية. ولكن الفارق البارز هو أن داخل النيشات الموجودة فوق سطح الشمعدان الذى صنعه داود بن سلامة، نرى هيكلا لقديس واحد فقط بدلا من التكوينات الجمالية المزدحمة. أما الأقسام الواقعة خارج النيش والتي أخذت شكل اللسان، فقد حُشيت بموتيفات الصليب المعقوف وحرف T المتداخل فى بعضه.

وأرضية الشريط العريض الذى يغطى سطح الشمعدان، غُطيت بموتيفات نباتية. وداخل هذا الشريط مُزخرف ومُزْدَان بمادليونات كبيرة ذات أطراف متعددة بها صور تصور مناظر مستوحاة من الأيقونات المسيحية. إن ما يشبه شخوص القديسين المسيحيين الذين استقروا داخل النيش ذات الأطراف الموجودة فوق الشمعدان الذى اشتغله داود بن سلامة نصادفها بوضوح فوق مبخرة من نمط المباخر التى كانت تُصنع فى سوريا وأرض الرافدين، والموجودة فى المتحف البريطانى (صورة ١٥٩) (٦٥٩). إن كتابة هذه التحفة، التى يبلغ طولها ٢٠,٣سم، والتى استخدمت الفضة، وأحيانا الذهب فى تكفيتها، لا تُقدم أى معلومات تتعلق بهذه المبخرة. إلا أن هذا العمل الفني، أيضاً، مثله فى ذلك مثل كل الأعمال المعدنية المزينة بموضوعات مسيحية، يرجع إلى أواسط القرن الثالث عشر تاريخاً، وإلى سوريا مكاناً. واستخدام التكفيت بالذهب فوق هذه المبخرة يُدعم ويؤكد هذا التاريخ (كما يوجد فى متحف الفنون فى كليفلاند، ومتحف الدولة فى برلين الغربية مبخرتان أخريان مزخرفتان بموضوعات مسيحية) (انظر حاشية ٦٠٣).

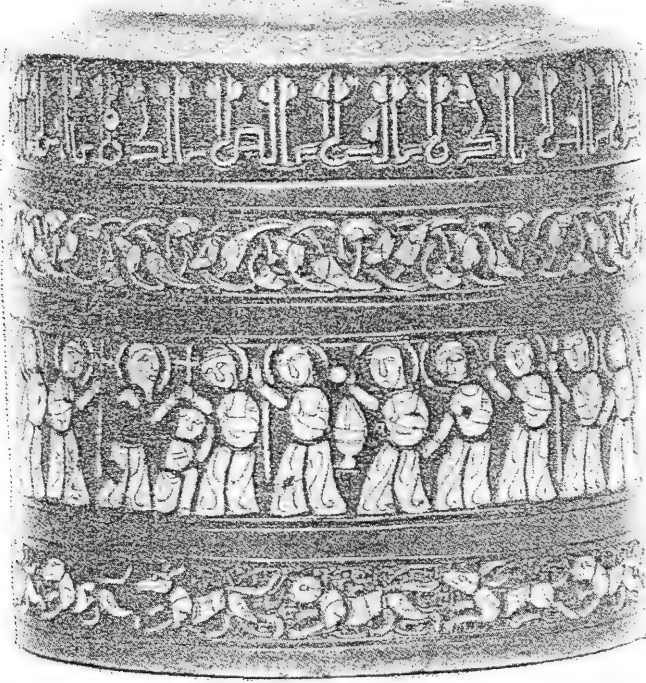
(659) Barrett, D. op. cit., p. 15, Pl. 21. a-b.



صورة ١٥٩

وهناك تُحفة أخرى مزخرفة بنقوش استخدمت فيها شخوص قديسين مسيحيين، وهي عبارة عن صندوق أسطوانى الشكل موجود فى متحف

ألبرت فيكتوريا "Albert and Victoria" (صورة ١٦٠)^(٦٦٠). وهو من ناحية الشكل؛ كبير الشبه بصندوق هندرسون المنسوب إلى الموصل (انظر صورة ١٤١). ويتضح من كتابة الصندوق اسم العادل الثاني (انظر صورة ١٥١). وبدن هذا الصندوق الذى تبلغ أطواله ٨,٢ × ٨,٨ سم مقسم إلى أشرطة تُلفّه،



وقد احتلتها
هيـاكل
القديسين وقد
حملوا فى
أيديهم المباخر
والصُلبان،
وأشرطة أخرى
بها هياكل
حيوانات
تركض وراء
بعضها،
وأخرى بها
توريقات
وموتيفات

صورة ١٦٠

نباتية. ويوضح د. س. رايكه أن الكتابة الموجودة على حافة الغطاء، هى عبارة عن بيت من الشعر مأخوذ من أشعار الشاعر النابغة الذبياني^(٦٩*) الذى

^(٦٦٠) انظر. Rice, D. S. "The Brasses of...", op. cit., p. 631, Pl. 15.

عاش قبيل البعثة النبوية لمحمد "صلى الله عليه وسلم". إن عناصر الزخرفة المستخدمة على سطح صندوق ألبرت وفيكتوريا كالتوريقات النباتية، والهياكل الحيوانية، والخطوط، تُظهر الخصوصية والسمات الإيرانية، أكثر من السورية. وهذا يدفعنا إلى القول بإمكانية أن يكون صانع هذا الصندوق هو أسطى إيراني قد هاجر إلى سوريا (كما توجد علبتان أخريان على شكل أسطوانى ومزخرفتان بموضوعات مسيحية وموجودتان ضمن مجموعتي هراى وستراغانوف. انظر حاشية رقم ٦٠٣).

* * * * *

وهناك تحفة أخرى معدنية مزخرفة بهياكل القديسين المسيحيين، عبارة عن طبق موجود فى متحف الهرميتاج (صورة ١٦١)^(٦٦١). هذا الطبق مقسم إلى أشرطة دائرية، أكبرها مقسم إلى نيشات ذات أطراف بارزة، وبداخل كل نيش زوج من هياكل القديسين المسيحيين. ولم توضح كتابته العصر أو المكان الذى صنّع فيه. وكل ما يمكن قوله إن هذا الطبق - شأنه شأن كافة الأعمال الفنية المعدنية المزخرفة بموضوعات مسيحية - يعود إلى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى، وأنه من نتاج سوريا.

* * * * *

: Meisterwerke, vol. 11, taf. 153; Rice, D. S. "The Seasons ^(٦٦١) انظر and Labors...", op. cit., p. 33 - 34.



صورة ١٦١

ونموذج آخر استوحيت زخارفه من الشخوص القديسية المسيحية، عبارة عن إبريق^(٦٦٢) موجود في متحف فنون الديكورات في باريس. وفوق سطح هذه التحفة الفنية، وإلى جانب هياكل القساوسة والقديسين، نجد ميداليونات صغيرة بداخلها رسوم لراقصات وموسيقيين يجسدون مناظر اللهو والطرب. أما الميداليونات ذات الأطراف المتعددة والموجودة أسفل البدن ففيها مناظر تصور "الصيد بالصقر" و"بهرام گور وآزاده" و"فارس يصارع

(٦٦٢) Arts de l'Islam, Kat. no. 158.

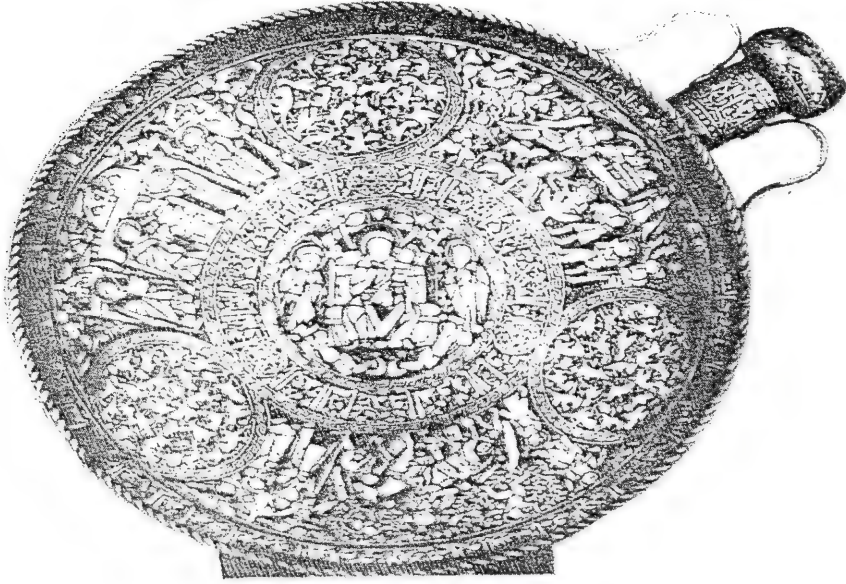
التنين" و"نزهة فوق الفيل". هذه التكوينات الجمالية، وخاصة "الفارس الذى يُصارع التنين" سوف نصادفها بكثرة فى القسم التالي، سواء على تحف المعادن الخاصة بسلاچقة الأناضول، أو فوق الأعمال الأناضولية البيزنطية. وهذا الإبريق الذى تتضح فيه الفروق التى تُميّزه عن الأعمال الأخرى المزخرفة بموضوعات مسيحية، يحتمل أنه يرجع إلى منطقة أخرى غير الشام وسوريا، وأن يكون تاريخ صنّعه يعود إلى ما بعد منتصف القرن الثالث عشر أى السابع الهجرى بقليل، وأنه يرجع إلى نماذج جنوب شرق الأناضول، وإلى الربع الثالث من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى. (كما توجد أيضاً فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، قاعدة إبريق مزخرفة بموضوعات مسيحية، وهى تُظهر بوضوح الخصائص الخاصة بفنون جنوب شرق الأناضول. هذه التحفة التى سنتناولها بالدراسة ضمن القسم الذى سيشمل النماذج الموجودة فى المتاحف التركية، قد أكّدت وجهة نظر د. س. رايكه الذى يذهب فيها إلى أن الأعمال المعدنية الفنية المزخرفة بموضوعات مسيحية ليست جميعها مصنّعة فى سوريا، بل يرجع بعضها إلى مناطق أخرى.

* * * * *

وتوجد تحفة فنية معدنية أخرى، مزخرفة بمناظر مستوحاة من موضوعات مسيحية، وهى عبارة عن مَزَادَة = زَمْزَمِيَّة من البرونز، موجودة فى معرض فرير للفنون بواشنطن (صورة رقم ١٦٢ - أ - ف) (٦٦٣). هذه التحفة التى كانت موجودة سابقاً ضمن مجموعة إيومورفويولس

(٦٦٣) انظر - Barrett, D. op. cit., p. 15; Dimand, M. Handbook, p. 148 - 149; Idem. "A Silver Inlaid Bronze Canteen with Chirstian Subjects in the Eumorfopulos Collection", Ars Islamica, I, (1934), p. 17 - 21; Schneider, L. T. "The Freer Canteen", Ars Orientalis, IX, (1973), p. 137 - 156, Pl. I-II.

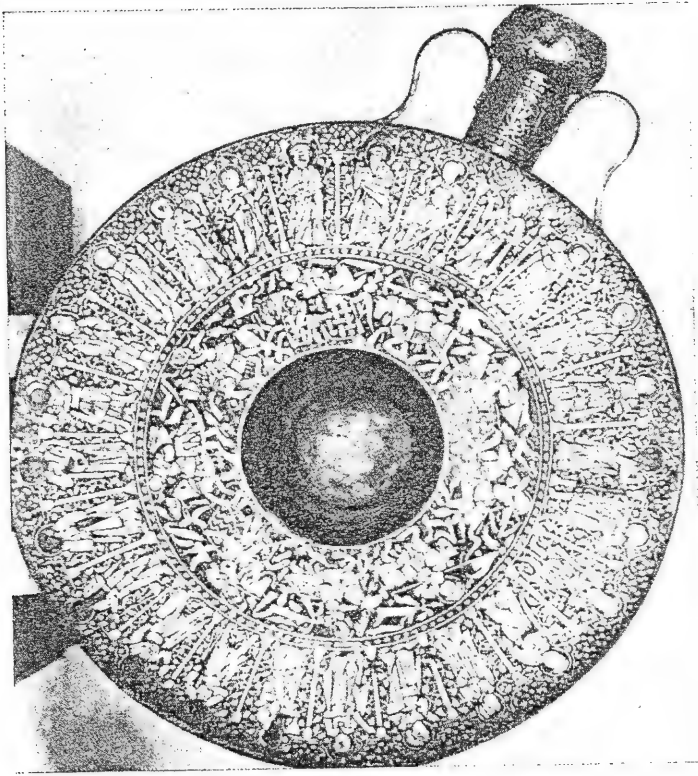
”Eumorfopoulos Koleksiyon“ والتي يبلغ قطرها ٣٦ سم؛ أحد وجهيها مُسَطَّح، والوجه الآخر على هيئة نصف قبة ”صورة C 162“. وعلى الوجه المسطح للسقاء، وفي الوسط تماماً، يوجد حَقَرٌ منخفض دائري الشكل. وإذا ما مُلئ هذا التجويف بالسائل، فإن المزايدة أى المشربية هذه يتقل وزنها، ويكون هذا السقاء قد صنع للاستعمال بعد وضعه على قائم لذلك.



صورة ١٦٢ a

إن هذه المزايدة الموجودة في معرض فريز، هي المزايدة الوحيدة، بين الآثار الإسلامية المعروفة والمصنوعة من المعدن. وإن كانت هناك نماذج مماثلة لها من السيراميك وتشبه إلى حد كبير هذه التحفة، وتعود إلى القرن الثالث عشر، وتم العثور عليها في حلب وحماة بسوريا^(٦٦٤).

^(٦٦٤) انظر، Schneider L. T. op. cit., p. 154، صورة 32، حاشية. 91 - 95



صورة ١٦٢ b

وعلى سطح الزمزمية أى المَزَادَة الموجودة فى الفريز مجموعة من الدوائر المتقاطعة ويتوسطها مادليون كبيرة دائرية الشكل؛ وداخل هذه الميدالية التى طُرقت إلى الداخل قليلاً، نرى صورة العذراء مريم وقد جلست على كرسيها ومعها طفلها، وقد زُخرفت بتكوينة جمالية عبارة عن قديسين وأربعة ملائكة (صورة أ - ١٦٢). ولفت أطراف الميداليون بأشرطة الصليب المعقوف، وحولها شريط من الكتابة النسخية، تقطعه روزينات منقوشة بموتيفات هندسية. أما داخل الشريط العريض الواقع خارج إطار

الكتابة، فوجد ميداليونات قد غطتها التوريقات النباتية، وأفرع متسلقة تنتهى هاماتها بأشكال حيوانية. وفيما بين هذه الميداليونات توجد ديوانيات تصور مناظر مستوحاة من الأيقونات المسيحية مثل "الميلاد" و"تقديم القرايين" و"الدخول إلى القدس" (صورة 162 d, E, F).

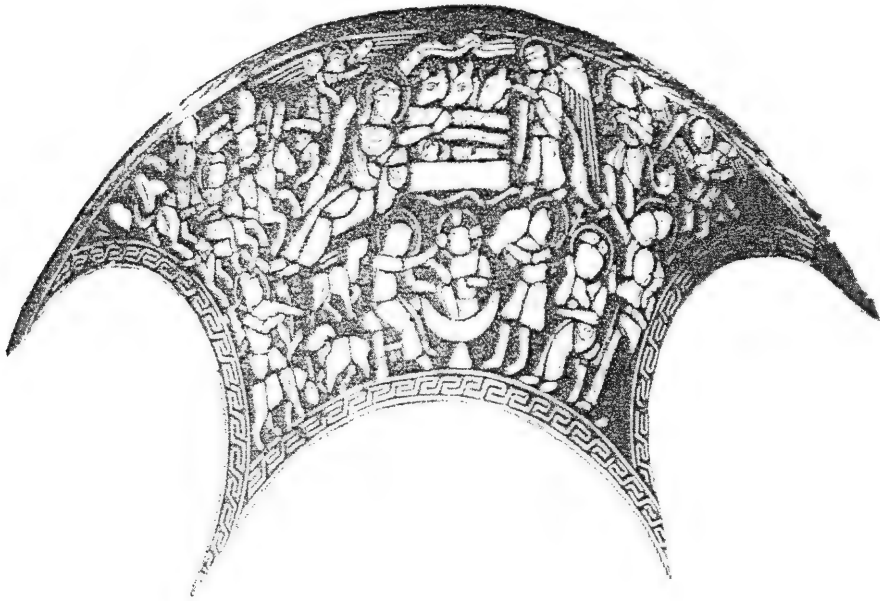
وعلى السطح المستوى للمزادة الموجودة فى معرض الفريز، وحول الجزء المقعر فى وسطه، نرى شريطاً مكوناً من شخوص فرسان يحملون فى أيديهم البيارق والمزارق وخارج هذا الشريط اصطف القساوسة داخل نيشات ممشوقة ذات كمرات وقد فصلت عن بعضها بأعمدة (١٦٢، ب).



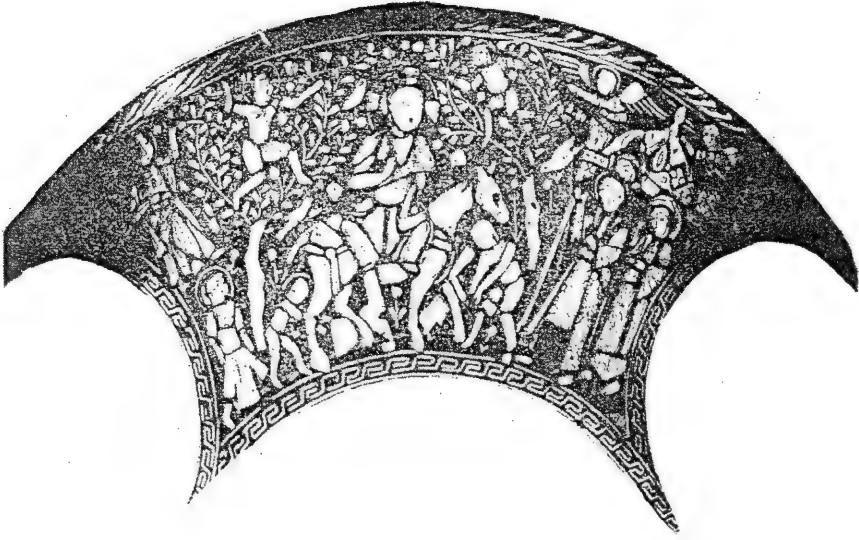
صورة ١٦٢ c

أما قسم الكتف الخاص بهذه المزادة أى الزمزية؛ فقد لُفَّ بثلاثة صفوف من الأشرطة؛ الشريط الخارجى عبارة عن كتابة كوفية، والأوسط

عبارة عن كتابة مخادعة "Pseudo" تُعطى انطباعاً كما لو كانت كتابة حيّة اختلطت فيها عدة حروف بالأشكال الحيوانية والبشرية. وبين شخوص الكتابة الخادعة، المزيفة، والمتقاطعة مع روزينات مزخرفة بهياكل "الرجل الممسك بالهلال" يوجد كذلك هياكل آدمية وقد لبست أقنعة حيوانية. أما الشريط الثالث الداخلى فيحتوى على ميداليونات دائرية، استقرت بها صفوف بشرية من عازفين يعزفون على الرباب أو يشرب بعضهم الخمر.



صورة ١٦٢ d

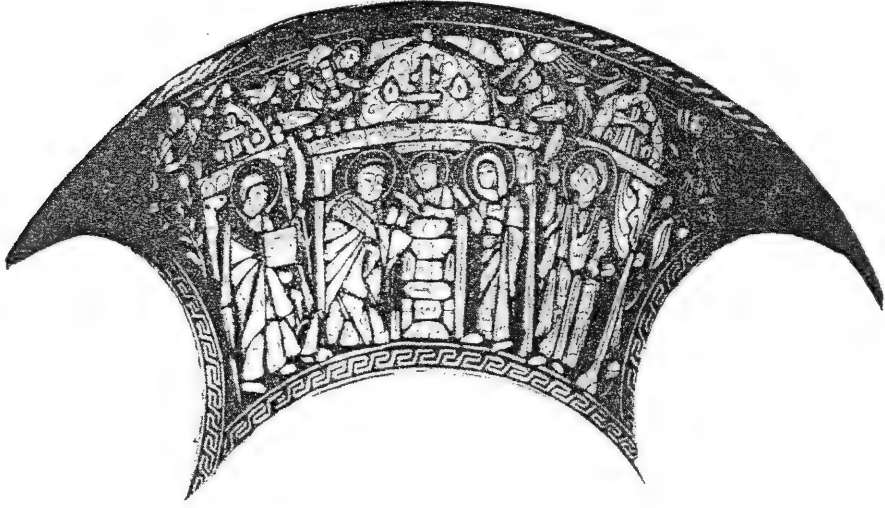


صورة ١٦٢ e

أوضح ل. شنيدر L. Schneider الذى درس زخارف المَزَادَة الموجودة فى معرض الفريز بشكل مفصل أن المناظر المستوحاة من موضوعات مسيحية والتي تُشاهد فوق بدن هذه التحفة هي موضوعات مسيحية متصلة وأنها موضوعات خاصة بالتراث المسيحي الشرقي، وأنها تُظهر تقارباً ملحوظاً، وقريباً جداً من المنمنمات الموجودة فى مخطوطات الإنجيل الموجود فى سوريا خلال القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجري^(٦٦٥). ويلفت ل. شنيدر الأنظار أيضاً إلى وجود بعض العناصر التى لا تُصادف

(٦٦٥) عن المنمنمات المسيحية - السورية التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣
والتي تُظهر تشابهات مع المشاهد المأخوذة عن التراث المسيحي والتي تأخذ مكانها
فوق المَزَادَة الموجودة فى معرض الفريز انظر: Ibid., p. 152, fig. 7-9 ve

بين المناظر المستوحاة من المعتقدات والأيقونات المسيحية. ويوضح شنيذر أن الأسطى الذى نقش هذه المزايدة = الزمزية قد استوحى الصور من مناظر المنمنمات المسيحية السورية، ولكنه لم يدرك المعنى الذى تهدف إليه هذه الصور، ولذلك أجرى هذا الفنان بعض التغييرات فى التكوين الزخرفية وتفاصيلها، بمعنى أنه استخدم الموضوعات المسيحية، وابتعد عن مضمونها.



صورة ١٦٢ f

ومع أن الكتابة الموجودة على مَزَايدة معرض الفرير لا تحتوى على أى معلومات عن التحفة، فإن هذا النموذج، كأكثر الأعمال المعدنية المزخرفة بموضوعات مسيحية، يرجع أيضاً إلى سوريا فى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

الخصائص والسمات المميزة للتحف الفنية المعدنية المصنوعة فى أرض الجزيرة خلال العصر الأيوبي والسلجوقي ، ومقارنتها بأعمال مدرسة الموصل وخراسان

إن أغلب التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا، وميزوبوطاميه فى العصر الزنگي، والأيوبي عبارة عن تحف من النحاس الأصفر = "البرنج" المزخرف بطريقة التكفيت. إن هذه التحف المعدنية التى ترجع إلى العصرين المذكورين والمزخرفة بالأسلوب المشار إليه، والتى تعود كلها - باستثناء عمل واحد مؤرخ بنهاية القرن الثانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر الميلادى انظر حاشية ٦٠٦ صورة ١٣٣ - إلى ما بين سنة ١٢٢٠م = ٦١٧هـ وسنة ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ؛ تُعتبر أجمل نماذج الفن الإسلامى المعدني، سواء من ناحية ثراء وتنوع التكوينات الزخرفية المستخدمة فى النقش والزخرفة، أو من ناحية المَهارة الفنية المستخدمة فى صناعتها.

إن أسلوب التكفيت الذى أظهر تطوراً كبيراً ومتعاقباً فى خراسان منذ أواسط القرن الثانى عشر الميلادى = السادس الهجري، قد انتقل إلى أرض ما بين الرافدين على أيدي الصنّاع الخراسانيين المهرة الذين فروا إليها فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجري أمام التهديد المغولى القادم من الشرق. إن الزنگيين الذين يُعتبرون فرعاً من آتابكة السلاجقة، والذين حكموا بلاد ما بين الرافدين، قد طوّروا فن الزخرفة بهذه الديار، وخاصة فى مدينة الموصل. وعلى أيدي صنّاع الموصل المهرة، انتشر هذا الفن المتطور

فى كل من سوريا ومصر والأناضول. إن التحف السورية - الميزوپوطامیة المرتبطة بالمدرسة الموصلیة، والتى ترجع إلى العصر الزنگى والأیوبى، تحمل على آثار الموروث أى العنعنات التراثیة للمدرسة الخراسانیة من ناحیة، وبصمات المعتقدات والعادات والتقالید السائدة فى المناطق التى صنعت بها من ناحیة أخرى.

إن معظم التحف المعدنیة المصنوعة فى سوريا فى العصر الأیوبى - وحتى فى مصر فى مرحلة ما - لما كانت قد صنعتها وزخرفتھا أیدی الصناع الموصلیین المهرة، فقد أصبح من الصعوبة بمكان التفرقة بینھا وبین التحف المصنوعة فى أرض ما بین الرافدین فى العصر الزنگى. ولهذا فإننا سنتناول أولاً التحف التى تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر المیلادى/ السابع الهجرى، والمزخرفة بأسلوب التكفیت فى أرض الرافدین وسوريا، على أنها مجموعة واحدة مرتبطة بالمدرسة الموصلیة. وسنركز على السمات، ونحدد الصفات التى تُمیز هذه التحف عن تلك الخراسانیة التى استخدمت الأسلوب نفسه. ثم سنحاول توضیح الفروق التى تُمیز بین تحف ونتاج سوريا عن تحف ونتاج أرض الرافدین والتى تُعتبر من نتاج المدرسة الموصلیة نفسها.

إن قسماً كبيراً من التحف المعدنیة السلجوقیة المزخرفة بأسلوب التكفیت، والمصنوعة فى خراسان خلال النصف الثانى من القرن الثانى عشر المیلادى/ السادس الهجرى قد صُنعت فى غالبھا من البرونز أى النحاس الأحمر، وبأسلوب الصَّب بصفة عامة. وقد أوضحنا ذلك فى الجزء

الخاص بإيران. واعتباراً من نهاية القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري، بُدئ في استخدام فلز النحاس الأصفر جنباً إلى جنب مع البرونز في صناعة التحف التي ستُخَرَف بأسلوب التكفيت في إيران ذاتها. وتم ترجيح هذا الفلز في صناعة التحف التي طُبِّق في صناعتها تقنية الطرق، ولكن كانت هذه التحف أقل عدداً؛ بالقياس إلى تلك التي صنعت من فلز البرونز.

أما التحف - "المرتبطة بتحف المدرسة الموصلية" - المزخرفة بأسلوب التكفيت وصنعت في سوريا وأرض الرافدين خلال العصرين الأيوبي والزنكي، فقد كانت جميعها من النحاس الأصفر، والقسم الأعظم منها قد صنع بأسلوب الطرق.

وفي نهاية القرن الثاني عشر وبدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري استخدمت أوراق الفضة والنحاس الأحمر كنوع من التكفيت فوق التحف المصنوعة في خراسان، ولكن اعتباراً من بداية القرن الثالث عشر/ السابع الهجري قل استخدام التكفيت بالنحاس.

وبالرغم من مشاهدة التكفيت النحاسي فوق بعض التحف المعدنية، التي يعتقد أنها تعود إلى سوريا، وأرض الرافدين، وترتبط بالمدرسة الموصلية وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري (انظر حاشية ٦٠٦، ٦٢٣، ٦٣٣)، فإننا لا نصادف قط هذا التكفيت النحاسي فوق أى نماذج تعود إلى سوريا؛ فالتكفيتات النحاسية قد استخدمت جنباً إلى جنب مع التكفيتات الفضية فوق عدة نماذج ترجع إلى أرض الرافدين في

تواريخ مبكرة؛ وإن كانت الغالبية العظمى من تحف ميزوبوطامية المعدنية قد كُفِّت بأوراق الفضة فقط. ويُعتبر إيريقي بلاكاس الذى توضح كتاباته أنه مصنوع فى الموصل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ هو النموذج الأخير من بداية التحف المعدنية التى ترجع إلى أرض الرافدين وفوقها تواريخ، وقد استخدم التكفيتات النحاسية.

وقبل منتصف القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى بدأنا نرى التكفيت بالذهب مستخدماً جنباً إلى جنب مع التكفيت بالفضة فوق بضع تحف يُرَجَّح أنها تعود إلى سوريا (انظر حاشية رقم ٦٤٩، ٦٥٩)، وإن كان التكفيت بالذهب قد شاع وانتشر فعلاً فيما بعد منتصف القرن المشار إليه، حيث استخدم على نطاق واسع فى زخرفة التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر المملوكى والإيلخانى خاصة.

وهكذا، وكما يتضح، فإن المعادن المستخدمة فى صناعة التحف المعدنية السلجوقية، والتى طبقت أسلوب التكفيت، أو فى زخرفتها يمكن أن تُلقى الضوء - حتى وإن كان بسيطاً - على المناطق التى صنعت بها، وعلى تاريخ صنعها فالتحف المعدنية السلجوقية المزخرفة بأسلوب التكفيت والتى كان البرونز هو الخام الأساسى فى صناعتها ترجع إلى إيران، فى حين نجد أن بعض النماذج التى استخدم النحاس الأحمر فى تكفيتها جنباً إلى جنب مع الفضة فى زخرفتها فإنها تعود إلى إيران أو إلى أرض الرافدين فيما قبل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ، أما التحف التى استعملت الذهب فى تكفيتها فيمكن إرجاعها إلى ما بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى

باستثناء تحفة أو تحفتين تعودان إلى الربع الثاني من القرن الثالث عشر.

إن التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، والمزخرفة بأسلوب

التكفيت والمصنوعة في سوريا، وأرض الرافدين خلال العصر الزنكي والأيوبي كانت من ناحية أنواع القوالب وأشكالها، - بالقياس إلى النماذج المزخرفة بالأسلوب نفسه والمصنوعة في خراسان خلال العصر السلجوقي - محدودة، كما كانت محدودة التنوع؛ فمن بين التحف السورية، والميزوبوطامية؛ لم نكن نصادف البكارج = الأواني ذات الأبدان الدائرية التي نراها بين تحف خراسان، أو المناضد ذات القوائم والمخصصة للقناديل، أو الشمعدانات ذات الأبدان الممشوقة كالأعمدة، أو الأباريق المستوحاة من الآثار المعمارية أو هياكل الطيور، أو العُلب المتخذة شكل الصناديق، أو المباخر التي على شاكلة الهياكل الحيوانية، أو الأكوامانيلات أو البيلّوهات، أو الأمبولات، أو مقابض حجر الحفان. فتلك الأشكال كانت نادرة بين تحف سوريا وبلاد الرافدين.

ففي الوقت الذي نوّع فيه الفنان من أشكال الأباريق والشمعدانات والمباخر في إيران خلال العصر السلجوقي، نرى صنّاع التحف المعدنية في كل من سوريا وأرض الرافدين قد اختاروا واستقروا على شكل معيّن للإبريق، والشمعدان والمبخر وكرروا دائماً الشكل نفسه وتوارثوه.

ومن التحف الخاصة بسوريا وأرض الرافدين، والمزخرفة بأسلوب التكفيت، تلك المَزَادَة الموجودة في معرض الفريز، والطسوت ذات الحواف

القائمة المرتفعة، والأبَارِيق ذات البدن الكُرْوِي والتي تتسع قرب الكتف؛ والمباخر ذات الأغطية التي على شاكلة القبة، والأسطوانية البدن والمطورة عن أشكال قِبْطِيَّة وبيزنطية، فتلك الأشكال والفُرم كانت خاصة بتلك المناطق.

إن التحف المعدنية المزخرفة بأسلوب التكفيت والمصنوعة في سوريا، وبين الرافدين في العصر الزنكي والأيوبي؛ مع أنها لا تُظهر تنوعاً، وإبداعاً كبيراً، مثل تلك التحف المرتبطة بالمدرسة الخراسانية في تنوع القوالب وتطور الأشكال فإنها تحتل مكانها بين أروع التحف المعدنية الإسلامية سواء من ناحية ثراء وتنوع موضوعاتها المستوحاة من الأيقونات المسيحية المستعملة في زخارفها، أو من ناحية البراعة والمهارة الفائقة في استخدام الأسلوب المطبَّق في التكفيت.

اهتم صناع سوريا وأرض ما بين الرافدين الذين استخدموا أسلوب التكفيت في المقام الأول بالزخرفة وبشحنها بالمناظر والمشاهد المتعددة، ولهذا السبب فإننا على يقين من أنهم فضلوا أشكال السطوح العادية ذات المسطحات الكبيرة. ولما كان هؤلاء الصناع قد وضعوا نصب أعينهم جذب الأنظار أولاً إلى أعمال الزخرفة، فإنهم لذلك قد تجنبوا صنع التحف ذات الأشكال المعقدة، والتي زخرفت أبدانها بالنقر، والتجويف، والتضليع، والتي زينت رعوس أكتافها، وفوهاتها، ومقابضها بالهياكل الحيوانية (انظر صورة رقم ١٠٦، ١١٢).

لقد اقتنع صناع كل من سوريا، وبلاد ما بين الرافدين بأسلوب التكفيت كأنسب الأساليب لتحقيق أهدافهم من بين أساليب الزخرفة. واستخدموه دائماً، منفرداً، ودون أن يمزجوه بأى عنصر آخر من عناصر الزخرفة، كنوع من التمايز بينهم وبين صناع خراسان. وكل ما فعله هؤلاء الصناع هو أنهم عملوا بعض التفاصيل بأسلوب الحفر فوق تكفيتات التحف التى أنتجوها؛ ولم يفعلوا كما فعل صناع خراسان، ولم يستخدموا أساليب أخرى مثل الحفر أو النقر البارز، أو أعمال التخريم جنباً إلى جنب مع التكفيت المستخدم فى تحف خراسان.

إن الباحث فى الفنون الإسلامية، يشاهد بشكل مكثف فى زخرفة التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا وأرض الرافدين الكثير من المشاهد والمناظر التى تُشاهد على تحف خراسان مثل مشاهد العرش والصيد، واللهو، والطرب، والرموز الفلكية، والتكوينات الدوّارة، والأشرطة المكوّنة من هياكل حيوانية، والروزيّات ذات المقاعد السبعة ، وكذا الخطوط الحيّة ذات الهامات البشرية. ولكن فناني سوريا وأرض الجزيرة لم يكتفوا بتكرار هذه التكوينات الزخرفية، والموتيفات التى تُرىّن التحف الخراسانية، بل استخدموا كثيراً من الموضوعات التى راجت فى المنمنمات الشائعة فى العصر نفسه، والمنطقة نفسها، وكذا المناظر المستوحاة من الحياة اليومية السائدة (انظر رسوم رقم ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٢ ب، صورة رقم ١٣٣، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨).

إننا نرى فوق التحف المعدنية المزخرفة بأسلوب التطعيم والمصنوعة

من أجل النبلاء، أو التجار الأثرياء في خراسان خلال العصر السلجوقي، صوراً ومشاهداً تعكس الحياة اليومية لهؤلاء النبلاء كمنظر العرش والصيد، ومشاهد الاحتفالات. أما في أرض الرافدين، وسوريا، فإن التحف المصنوعة من أجل الأمراء والقواد والأتابكة فتلفت الأنظار بما تحمله من مناظر ومشاهد تعكس الحياة اليومية لأفراد من الشعب جنباً إلى جنب مع حياة الأمراء والنبلاء. إن الكثير من التحف التي تحمل توقيعات الصنائع الموصليين، تحمل فوقها مناظر ومشاهد تجسد الحياة اليومية، كالفلاحين الذين يحرثون حقولهم، أو البستاني الذي يجمع الثمار، أو يعزق تحت الشجر، أو الرعاة الذين يرعون قطعانهم، أو القرويين البسطاء بملابسهم المتواضعة وهم يعانقون بعضهم، وهذه كلها تكوينات زخرفية جديدة تماماً، ودخلت خلال هذا العصر إلى المعامل = الأتيليات التي تستلهم أعمالهم من العادات والتقاليد الإسلامية في صنع وزخرفة التحف المعدنية (انظر شكل ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٢ ب). إن المناظر المستوحاة من الأيقونات المسيحية، والتي نراها في زخرفة مجموعة من التحف المعدنية المنسوبة إلى سوريا، والتي ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر، قد أثرت من جانبها هذه المعامل عن ذي قبل. إن معظم هذه المناظر التي احتلت أماكنها في زخرفة التحف المعدنية المنسوبة إلى سوريا، وأرض الرافدين في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، تُظهر تشابهاً كبيراً مع المنمنمات الموجودة في ثنایا المخطوطات المسيحية أو السلجوقية التي تعود إلى المنطقة نفسها، ومن ثم فمن الواضح أن صنائع التحف المعدنية السورية، أو هؤلاء

الذين نشأوا في بلاد الرافدين استفادوا من ذخائر المنياتور واستلهموا منها أعمالهم.

إن مناظر الاحتفالات، والصيد، ومناظر العرش التقليدية، والتي تعكس حياة النبلاء، والأعيان، والتي تُشاهد بين زخارف التحف السورية، والميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية لتظهر بعض الفوارق عن المناظر المشابهة والتي تزخرف تحف خراسان؛ فعلى تحف خراسان نرى مشاهد الطرب واللهو والصيد، ومناظر العرش، وقد رسمت داخل أشرطة ضيقة تُحيط ببدن التحفة في أكثر الأحيان، أو أن تكون داخل ميداليونات، ولهذا السبب فإن بدايات ونهايات هذه المناظر لا تكون واضحة (انظر صورة رقم ١٠٤ كمثال على ذلك). أما المناظر الموجودة على سطوح التحف المصنوعة في سوريا وبلاد الرافدين فإنها قد استقرت داخل ديوانيات كبيرة بصفة عامة (انظر شكل ٤٦، ٤٩، ٥٥ أ-ب)، وهذه المناظر بهذا الشكل تبدو أكثر ثراء من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الفنان قد رسمها وقد وضع نصب عينيه نموذجاً واضحاً يحتذيه. ومثال ذلك أننا على الإبريق الذي يحمل توقيع الأسطى الموصلى إبراهيم بن مواليه في مشاهد العرش التي رسمت عليه؛ الحاكم وقد جلس على عرشه وهو ممسك بقدر في يده، ونرى الخدم والحراس وقد رسموا في وسط الخرطوشة على جانبي الحاكم، ورجال البلاط وقد قَدِّمُوا لِيُقَدِّمُوا الهدايا إلى السلطان وقد رسمهم الفنان وهم يتقدمون

من أطراف الخرطوشة نحو السلطان (انظر شكل ٤٦ أ). وهكذا، فإن الفنان قد وضع هيكل السلطان داخل الزحام الذى أراد أن يصوره، ومشاهد الاحتفالات المزدانة بكل أنواع الطنطنة والدببة لكى يشد الانتباه إلى السلطان من ناحية، ويؤمن للمشاهد بنظرة واحدة للإمام بكل محتويات التكوينة الزخرفية من ناحية أخرى.

ولقد طبق الفورميل نفسه "التكوينة" - الحاكم وسط التكوينة الزخرفية لجذب الانتباه - داخل ديكور الحديقة، والملك وهو يلهو وسط مشاهد الحياة اليومية (انظر شكل ٤٩ أ) وفى هذه المشاهد التى تجرى فى الهواء الطلق، وعلى سطوح التحف، التى تعود إلى تواريخ مبكرة، وتحمل فى معظمها توقيعات الصنائع الموصليين، نرى الملك وقد جلس على كرسى عرشه الذى أُقيم له تحت الشجرة وقد توسط التكوينة الجمالية، ونرى حوله القرويين وقد ارتدوا ملابسهم البسيطة، ويقومون بأعمالهم اليومية المعتادة، كحراثة الأرض، وقطف الثمار من الأشجار، ومحاولات صيد الطيور بالنفخ فى أبواقهم، وكذلك وهم جالسون فى صحبة ومودة.

لقد أضاف الصانع على المشاهد التى تزين التحف السورية، والميزوپوطامية بعض العناصر الجديدة التى لم تكن معتادة فى زخرفة التحف الخراسانية. فمن بين الشخصوس التى تزدان بها التكوينة الزخرفية نرى شخوصاً وهم يحاولون تسلية الحاكم والترفيه عنه، وهذا لم يكن معتاداً فى التحف التى أنتجتها منطقة خراسان. وكذلك نرى بعض الخدم وهم يقدمون أقداح الشراب أو أطباق الفاكهة إلى الحاكم، وكذا نرى الموسيقيين

وهم يعزفون على معازفهم، أو يضربون على الدفوف، وآخرون ينفخون في الناي، أو يعزفون على الرباب، وراقصات يقدمن رقصاتهن، بما نرى لأعبي الأكروبات، والمصارعين، ومن يتبارزون بسيوفهم، وحتى نرى ونشاهد بعض الأشخاص وقد تذرّوا في أقنعة حيوانية. هذا وغيره نراه في هذه المشاهد المعتادة (انظر شكل ٥٤ أ - ب - ج و ٥٦ وصورة رقم ١٤٣، ١٤٧، وحاشية رقم ٦٣٠، ٦٣٦).

إن مناظر الصيد التي تحتل مكاناً فوق التحف المعدنية، وخاصة تلك النماذج التي تحمل توقيعات الصنّاع الموصليين، من تلك التي صنعت في سوريا، وبلاد الرافدين خاصة، إذا ما قيسَت بما يُشابهها من مناظر للصيد على التحف الخاصة بمنطقة خراسان، يتضح لنا أنها تكوينات أكثر ازدحاماً، وحرَكِيَّة. وفي بعض تلك التكوينات، وخاصة ذلك الطست الذي صنعه الأسطى الذكى الموصلى للأمير الأيوبي العادل الثاني، ففي مناظر الصيد التي تعلوه (انظر شكل ٥٥ أ - ب) نرى أن الشخص الذي رُسِمَ في مقدمة الصورة أكبر حجماً من تلك التي في الخلف، وأن بعض الحيوانات قد رُسِمَت من الأمام، وبعضها قد رسمت من الخلف، ولم يكن هذا سوى رغبة من الفنان المسلم في خلق إحساس بالعمق والأبعاد النسبية في الصورة. إن هذه المناظر الحيّة، والممثلة بالعناصر الزخرفية، ويتضح أن الصانع الفنان قد وضع أمام ناظره نموذجاً لها، والتي رسمها داخل خرطوش صغير فوق بدن تحفة معدنية بهدف زخرفتها، تُطالعنا كعمل خَطَط له الفنان، لا لكي يكون عنصراً زخرفياً، بل لكي يكون عملاً تذكاريّاً تخليديّاً، وقد

خطط له لكي يُغطى مساحة كبيرة كجدار مثلاً، أكثر من التخطيط لكي يكون زخرفاً.

ومما يلفت النظر أن التكوينات الزخرفية الشخوصية - كمناظر العرش، والصيد والمواكب والاحتفالات، وألعاب البولو أو مناظر الحياة اليومية - والتي رُسمت داخل نيشات، أو ميداليات كبيرة، وذات أطراف عديدة، أو داخل أشرطة عريضة بصفة عامة، والتي تزيّن أوجه وسطوح النماذج التي ترجع إلى تواريخ مبكرة، من تلك التي تحمل توقيعات الصناع الموصليين، هذه التكوينات احتلت مكانها هذا فوق أرضية تُركت فارغة لفترة طويلة، أو أنها كانت مزخرفة بعدد قليل من التوريقات النباتية (انظر شكل ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٢، ٥٤، ٥٦).

إن التكوينات الشخوصية التي رُسمت فوق أرضية مغطاة دائماً بأفرع نباتية موزقة الأطراف في التحف الخراسانية، نجدها هي نفسها في التحف التي ترجع إلى سوريا وأرض الرافدين فوق أرضية خالية، أو أنها قد زينت بالكاد ببعض الموتيقات النباتية القليلة. ونرى ذلك أيضاً في صور المنمنمات التي ترجع إلى العصر نفسه، والمنطقة نفسها. وهذا التشابه مما يقوى الاعتقاد بأن صنّاع التحف المعدنية في سوريا وبلاد الرافدين قد استفادوا من المنمنمات.

إذا كنا قد رأينا أن الصناع الموصليين قد تركوا أرضية التكوينات

الشخصية التي رسموها فوق تحفهم خالية، أو أنهم زخرفوها بأشكال بسيطة للغاية، نرى في المقابل أن المساحات الباقية على سطح التحفة بعد النيشات أو الميداليونات أو الخرطوشات نراها وقد ملئت بالأفرع النباتية وأن التحف التي صنعت بعد ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ كانت أرضيتها قد غطيت بأشكال هندسية تُشكل تضاداً كبيراً مع المناظر الشخصية. وأن هذه الحشوات الهندسية مثل حروف T أو Y أو Z المتداخلة في بعضها البعض والتي لم تُر في زخرفة التحف الخراسانية في العصر السلجوقي، تُعتبر أهم السمات التي تُميّز التحف المعدنية التي صنعت في سوريا وبلاد الرافدين. وتُبرزها بشخصية متميزة عن التحف الأخرى.

كما أن هناك خاصية أخرى تفرق بين التحف المرتبطة بالمدرسة الخراسانية وبين تلك التي صنعت في سوريا وبلاد الرافدين وترتبط بالمدرسة الموصلية، هذه الخاصية هي شكل الميداليونات؛ ففي النماذج الخراسانية - باستثناء نموذج أو نموذجين يعودان إلى أواخر العصر السلجوقي - نجد أنها كانت دائماً دائرية، أما في التحف الخاصة بسوريا وبلاد الرافدين فكانت تلك الميداليات على شكل ثمرات الليمون أو رباعية أو ثمانية أو اثني عشرية الأطراف. ومما يلفت النظر أن عدد هذه الأطراف قد زاد قبيل أواخر القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

وكذلك نرى أن عرض الأشرطة المزخرفة بالتكوينات الشخصية، والتي تحتل مكاناً فوق التحف المنتجة في سوريا وبلاد ما بين الرافدين،

تُظهر هي الأخرى نوعاً من التمايز بينها وبين تلك الأشرطة الشخصية الموجودة فوق التحف الخراسانية. فالأشرطة المصورة بتكوينات زخرفية شخصية على التحف الخراسانية كانت بنفس عرض الأشرطة الكتابية أو تلك التي تمت زخرفتها بالموتيفات النباتية، مما يدل على أن هذه الأشرطة كانت كلها على الدرجة نفسها من الأهمية (انظر صورة ١٠٤)، بينما نجد أن الأشرطة التي نراها فوق تحف سوريا وبلاد الرافدين، تتميز الأشرطة المزخرفة بالتكوينات الشخصية فيها بعرضها الكبير عن تلك التي كانت مزخرفة بموتيفات أخرى؛ (انظر صور رقم ١٣٣، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٠، ١٤٣، ١٥٥، ١٥٧، ١٥٨، ١٦٠، ١٦١). وهذه الخصوصية أيضاً، تُبيّن أن صنّاع سوريا وبلاد الرافدين قد ركّزوا اهتمامهم إلى حد ما على التكوينات الشخصية.

إن الكتابة الحيّة ذات الهامات البشرية التي تُرى فوق إبريق = إناء بوبريسكى المؤرخ بسنة ١١٦٣م = ٥٥٩هـ لأول مرة في خراسان، والذي شاع بعد ذلك التاريخ بقدر كبير على التحف الخراسانية المزخرفة بالتطعيم تتابع انتشارها اعتباراً من سنة ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ في زخرفة التحف المُنتجة في سوريا وبلاد الرافدين. ولكن الخطوط الحيّة التي تزخرف التحف السورية الميزوپوطامية، بدأت تلفت الأنظار رويداً رويداً، بعودتها إلى الخطوط الخادعة التي تتداخل فيها عدة حروف مع الهياكل والشخوص التي نراها تمارس مختلف الأعمال (انظر شكل ٥٣، ٥٧ أ - ب، ٥٨، وحاشية رقم ٦٢٥، ٦٥٠، ٦٥٢، ٦٥٣).

ويمكن القول في إيجاز إن تحف بلاد ما بين الرافدين وسوريا، والمزخرفة بأسلوب التطعيم، أنها تتطابق مع تلك التي أنتجت في خراسان في بعض الوجوه، وتختلف معها في بعض. وتحديد تلك الفوارق بين التحف التي ترجع إلى هذه المناطق تمكّن من عدم الخلط فيما بين التحف المعدنية السلجوقية وتلك التي ترتبط بمدارس فنية أخرى - كمدارس الموصل وخراسان - والمزخرفة بنفس الأسلوب الزخرفي.

أما فيما يتعلق بالنماذج المنتجة في بلاد الرافدين في العصر الزنكي، وتلك النماذج التي تحمل توقيعات الصنّاع الموصليين، والتي أنتج معظمها في مصر وسوريا خلال العصر الأيوبي، فإن التشابه والتطابق الذي بينها أكثر وأوضح من الفوارق. ولهذا السبب فإنه من الصعوبة بمكان التفرقة فيما بينها وبين تلك التحف التي صنعت في بلاد الرافدين وسوريا، ومرتبطة بالمدرسة الموصلية.

وكما سبق وأوضحنا، فإن قسما كبيرا من التحف المرتبطة بالمدرسة الموصلية قد صنّع في مناطق خارج الموصل، بل وحتى خارج بلاد الرافدين كلها وقد صنع القسم الأعظم في مناطق جنوب شرق الأناضول التي حكمها الأرتوقيون وفي الأراضي المصرية والسورية خلال الإدارة الأيوبية. وإذا كانت النماذج التي خرجت من تحت أيدي الصنّاع الموصليين، أو الصنّاع المصريين والسوريين الذين تعهدهم الموصليون بالتشئة والتدريب تُصنّف كلها على أنها "تحف مرتبطة بالمدرسة الموصلية"، وبالشكل نفسه، فإن التحف المعدنية المنتجة بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع

الهجري، وخلال العصر المملوكي، والإيلخاني، والمزخرقة بأسلوب التطعيم، ونظرا لأنها حافظت على نفس تقاليد وتراث المدرسة الموصلية، فإنها تنسب إلى هذه المدرسة نفسها، وتُقبل على أنها من نتاجاتها.

إن النموذج الوحيد الذي يمكن ربطه بالورش والأتيليات الموصلية بشكل قاطع من بين تحف بلاد ما بين الرافدين وسوريا، المرتبطة بالمدرسة الموصلية، وتحمل توقعات صنّاع موصليين، والتي تبيّن كتابته أنه صنع في الموصل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ، هو إبريق بلاكاس (انظر صورة رقم ١٤٠، حاشية ٦٢٣)، وعدا هذا الإبريق، فإننا يمكننا أن نرجح خمس تحف أخرى (انظر صورة ١٤١، ١٤٣ حاشية ٦٢٧، ٦٣١) تذكر كتاباتها لقب الحاكم واسم أتابك الموصل بدر الدين لؤلؤ، وأيضا، طاس (انظر صورة رقم ١٤٤، حاشية ٦٣٢) قد صنع باسم نجم الدين عمر البدرى الذى يتضح من كتابته أنه من الأمراء الذين كانوا فى خدمة لؤلؤ؛ وهذه كلها يمكن إسنادها إلى الموصل وإلى عصر لؤلؤ (١٢٥٩ - ١٢٣٣م = ٦٥٨ - ٦٣١هـ). وعدا هذه التحف السبع، لا توجد أية تحفة أخرى معروفة حتى الآن، يمكن القطع بأنها صنعت فى الموصل، حتى وإن كانت تحمل توقعات الصنّاع الموصليين.

ومن التحف السورية الميزوپوطامية، المرتبطة بالمدرسة الفنية الموصلية، تحفة وحيدة يمكن القطع بأنها سورية، وتوضح كتاباتها أنها صنعت فى الشام سنة ٥٨ / ١٢٥٩م = ٦٥٧ / ٥٨هـ، وهى قطعة الإبريق الذى يحمل اسم الأمير الملك الناصر يوسف صلاح الدين (١٢٣٧ - ١٢٦٠م =

٦٥٩هـ) آخر الأمراء الأيوبيين السوريين (انظر صورة ١٥٤، حاشية ٦٥٤). وبالإضافة إلى هذا النموذج؛ فإن هناك بعض التحف التي يمكن إرجاعها إلى عهد الأمير الذي سبق ذكره، وساد حكمه في سوريا، وتذكر كتاباتها أسماء أو ألقاب الأمراء الأيوبيين السوريين؛ مثال هذه التحفة المعروفة باسم "زهريه باريديني" وتذكر كتابتها اسم الملك الناصر، ومثال آخر (انظر صورة ١٥٥ حاشية ٦٥٥) يمكن إرجاعه إلى ما بين ١٢٣٧ - ١٢٦٠م = ٦٥٩/ ٦٣٥هـ خلال فترة حكم الأمير نفسه، وقد صنعت هذه التحفة في معامل الشام أو حلب.

كما يمكن تَوَقُّع أن يكون الإبريق المؤرخ بسنة ٣١ / ١٢٣٢م = ٦٣٠/ ٦٢٩هـ والذي يذكر اسم الأمير شهاب الدنيا والدين، هو أحد أمراء الملك العزيز والذي يتضح من كتابته أنه أحد أيوبى سوريا (انظر صورة ١٣٩، حاشية ٦٢٢ - ٦٢٣). ولَمَّا كان هذا العمل الفني، هو أقدم نموذج يُذكر اسم أمير أيوبى فى كتاباته، فإن التحف المرتبطة بالمدرسة الموصلية وترجع إلى ما قبل هذا التاريخ يمكن إرجاعها إلى بلاد ما بين الرافدين.

ويمكن أيضاً أن نضيف إلى ذلك، تلك التحف التي يتضح من كتاباتها أنها قد صنعت باسم الملك الصالح نجم الدين الأيوبي (١٢٤٠ / ١٢٤٩م = ٦٤٧/ ٦٣٨هـ، انظر صورة رقم ١٥٢، ١٥٦، حاشية ٦٤٦، ٦٤٨، ٦٥٦). وقد كان الملك الصالح يحكم مصر سنة ١٢٤٠م = ٦٣٨هـ ونجح فى السيطرة على الشام أيضاً سنة ١٢٤٤م = ٦٤٢هـ ولما كانت التحف التى تذكر اسم الملك الصالح نجم الدين الأيوبي، تُظهر الكثير من نماذجها،

تشابهاً كبيراً مع تلك النماذج التي عُرفت بأنها صنعت في سوريا، فإن تلك القطع التي تحمل اسم هذا الأمير يمكن التخمين بأنها قد صنعت في الأتيليات الشامية.

أما النماذج التي يُذكر في كتاباتها اسم الأمير الأيوبي المصري الملك العادل الثاني الذي حكم فيما بين (١٢٣٨ - ١٢٤٠ م = ٦٣٦ - ٦٣٨ هـ) (انظر صور رقم ١٤٧ - ١٤٨ - ١٥١، حاشية ٦٣٦، ٦٣٨، ٦٤٥) فإنه من الصعب تحديد المنطقة التي صنعت بها. فإذا كان هناك احتمال بأن تكون هذه النماذج قد صُنعت في المصانع السورية، فإن هناك احتمالات كبيرة بأن تكون قد صنعت في القاهرة.

وفيما بين تحف سوريا وبلاد الرافدين المزخرفة بأسلوب التطعيم وترجع إلى ما قبل سنة ١٢٦٠ م = ٦٥٩ هـ توجد نماذج لا تحمل كتاباتها أي معلومات أو إشارات تلقى أي بصيص من الضوء حول المنطقة التي صنعت بها، أو التاريخ الذي ترجع إليه. وقد كان بالإمكان تصنيف هذه التحف، لولا أنها تحمل من الفوارق الواضحة، ما يجعلها تختلف تماماً عن التحف الزنغية في بلاد ما بين النهرين، والأيوبية في سوريا.

وكما سبق القول؛ فإن خامات التطعيم المستخدمة فوق تحف أرض الجزيرة وسوريا، والمزخرفة بأسلوب التطعيم، وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر أي السابع الهجري، من الممكن أن تُساعد - إلى حد

ما - فى تحديد وتعيين مناطق إنتاج هذه التحف، فإننا مثلاً، لم نصادف قط تطعيماً بالنحاس الأحمر فوق التحف التى يتضح من كتاباتها أنها صنعت فى سوريا خلال العصر الأيوبي. وفى مقابل ذلك نجد أن بعض التحف الفنية التى صنعت فى بلاد الرافدين فى العصر الزنگى قد استخدمت الفضة - من حين لآخر - فى زخارفها التى تمت بأسلوب التطعيم (انظر حاشية رقم ٦٠٦، ٦٢٣، ٦٣٣) والتطعيم بالنحاس شاهدها أخيراً فى بلاد ما بين الرافدين فوق إبرىق بلاكاس المؤرخ بسنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ. ومن ثم يمكن إرجاع أو إسناد التحف التى احتل التطعيم بالنحاس مكاناً فى زخارفها، والمرتبطة بالمدرسة الموصلية إلى بلاد الرافدين وإلى ما قبل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ.

كما بدأنا نرى التكيف بالذهب فى هذه المنطقة لأول مرة قبيل أواسط القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى؛ فالنماذج الفنية المزخرفة بهذا الأسـ

لوب، يمكن أن نرجعها إلى تاريخ ما بعد العقد الرابع من القرن المذكور. ومن التحف المعدنية المنتجة فى سوريا وبلاد الرافدين، وترتبط بالمدرسة الموصلية ما ينسب إلى سوريا مباشرة، وتُصادف عليه وضمن تكويناته الزخرفية مشاهد مستوحاة من التراث المسيحى؛ فعلى إحدى التحف المزخرفة بموضوعات مسيحية كتابات يذكر فيها اسم الأمير الأيوبي الملك الصالح (١٢٤٠ - ١٢٤٩م = ٦٣٨ - ٦٤٧هـ) (انظر صورة رقم ١٥٨، وحاشية رقم ٦٥٦). كما أن هناك أثرين يحملان تاريخي ١٢٤٢، ١٢٤٨م

(انظر صورة رقم ١٥٧، ١٥٨، وحاشية رقم ٦٥٧، ٦٥٨). ولو وضعنا هذه النماذج في الاعتبار، لوجدنا أن التحف المزخرفة بمناظر من التراث المسيحي مؤرخة بتواريخ ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، ويرجعها د. س. ريكة جميعها إلى النتاج السوري. وإن كنا على قناعة بأن بعض هذه التحف قد صُنِعَتْ في مصانع مناطق أخرى غير سوريا، ومن المحتمل أن تكون بعض النماذج قد صنعت في جنوب شرق الأناضول أيضاً (انظر حاشية ٦٦٢).

وقد أوضح د. س. ريكة أنه إذا ما تمت دراسة وتدقيق الأعمال الفنية المعدنية التي أنتجت في هذه الفترة بشكل جيد ومفصل؛ فإنه سيتضح أن بين التحف التي صنعت في أرض الرافدين في العصر الزنكي، وبين التحف التي صنعت في سوريا في العصر الأيوبي بعض الفوارق سواء من ناحية أساليب الصنع، أو طُرُز الزخرفة. وأننا يجب أن نضع في اعتبارنا عند محاولة تحديد وتعيين مناطق التحف المرتبطة بمدرسة الموصل الخصائص والسمات التي نوجزها فيما يلي^(٦٦٦):

طبقاً لوجهة نظر رايكه؛ فإن أضلاع الرسوم التي تزخرف التحف المصنوعة في بلاد ما بين الرافدين قد رُسِمَتْ وشُغِلَتْ على شاكلة خطوط متدفقة، بينما الحفر والفجوات التي استقرت بها التكفيمات قد فُتِحَتْ بشكل غير منظم، أما فجوات التكفيت على التحف السورية، فقد أُعِدَّتْ بشكل أكثر دقة وعناية.

^(٦٦٦) انظر Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 322 - 324.

كما أوضح رايكه أيضاً، بعد أن ذكر أن أول نموذج (انظر حاشية ٦٢٢، ٦٢٣) تحمل كتابته اسم أمير أيوبى هو إبريق (صورة ١٣٩ والحواشى نفسها) مؤرخ بسنة ١٢٣١ / ١٢٣٢ م = ٦٢٩ / ٦٣٠ هـ - والتي تحمل توقعات الصنّاع الموصليين، أوضح أن هناك تحفاً (انظر صور رقم ١٣٦، ١٣٨، حواشى رقم ٦١٢، ٦١٦، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢١) يحتمل إلى حد كبير أنها قد صنعت من أجل الملك المسعود الأرتوقى ملك ديار بكر وحصن كيفا. ويحتمل أيضاً، أن هذه التحف التى صنعت فى ديار بكر، يمكن تصنيفها أيضاً على أنها (نماذج جنوب شرق أناضولية ومرتبطة بالمدرسة الموصلية...).

كما يلفت ريكه الأنظار، إلى أن زخارف تحف بلاد ما بين النهرين - والتي تحمل توقعات الصنّاع الموصليين، وترجع إلى تواريخ مبكرة - يقصد النماذج التى يعتقد أنها صنعت فى ديار بكر خاصة - وقياساً على التحف السورية التى ترجع إلى ما بعد سنة ١٢٣٢ م = ٦٣٠ هـ، تفسح المجال أكثر لمشاهد الحياة اليومية ذات الموضوعات المتنوعة، كما يوضح أن هذه التشكيلات الزخرفية تظهر تقارباً كبيراً مع المنمنمات التى سادت فى المنطقة خلال العصر نفسه.

إن الأجزاء المتبقية على أبدان تحف بلاد ما بين النهرين - والتي ترجع إلى ما قبل سنة ١٢٣١ م = ٦٢٩ هـ - والتي لم تكسها التكوينات الزخرفية الشخصية، قد غطتها التوريقات والأفرع النباتية - المقصود هو النماذج التى يعتقد أيضاً أنها صنعت فى ديار بكر - أما تلك التى أنتجت فيما بعد

سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ سواء أكانت في بلاد ما بين النهرين، أم في سوريا، فإن الأجزاء الخالية - من التكوينات الزخرفية الشخصية - على أجسام تلك التحف، سُحنت بالعناصر والرسوم الهندسية.

(من المعروف أن تغطية الأسطح الخالية من التكوينات الزخرفية الشخصية بالموتيفات الهندسية، كانت من العوامل التي تُساعد على التفرقة بين تحف بلاد ما بين النهرين وتلك التحف المعدنية المصنوعة في سوريا، ولكن هذه التحف من المؤكد أنها تعود إلى ما بعد سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ).

كما يشير ريكة أيضاً إلى أن أشرطة الحيوانات الراكضة التي تحتل مكاناً بين زخارف تحف بلاد ما بين النهرين، تبدو فيها الاختلافات واضحة عن شبيهاها الموجودة فوق أبدان التحف السورية؛ فالهياكل في أشرطة الحيوانات الراكضة والتي تزخرف بها تحف بلاد ما بين النهرين، هي هياكل صغيرة تتحرك بارتياح داخل المكان المخصص لها، دون المساس بالإطار العلوي أو السفلي للشريط الزخرفي. وهذه الحيوانات تحمل الأهمية الزخرفية نفسها التي تحملها التوريقات والأفرع النباتية التي تغطي الأرضية الزخرفية. أما الهياكل الحيوانية الراكضة التي تحتل مكانها فوق التحف المعدنية السورية، فإنها هياكل ضخمة تلامس الأطر السفلية والعلوية للحزام الزخرفي وتملؤه، وتظهر وقد التفت أو تضافرت جيداً مع بعضها بعضاً ومع الأفرع النباتية التي تغطي الأرضية. وتحمل الهياكل الحيوانية فوق التحف السورية أهمية زخرفية أكبر من الفروع النباتية التي فوق الأرضية.

كما يلفت ريكه النظر، إلى أن الموتيقات النباتية التي تزخرف تحف بلاد ما بين الرافدين، تخرج من الحافة السفلية للجامات، أو الخرطوشات وبشكل طبيعي وكأنها تخرج من التربة، أما التوليفات النباتية التي نشاهدها فوق التحف المعدنية السورية، فتبدو وكأنها لا علاقة لها بالأرض أو التربة وأنها عناصر زخرفية أو موتيقات مستقلة، وتُعطى انطبعا وكأنها نثرت فوق أى مكان يبدو فارغاً.

وكما هو واضح، فإن الخواص والمميزات التي تُفرّق بين تحف بلاد ما بين النهرين المزخرفة بأسلوب التكفيت، والتي ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري وبين التحف السورية المُطبّقة لنفس الأسلوب والطرز الزخرفي ليست واضحة بالقدر الكافي الذي يُمكن من تحديد منشأ التحفة ومنطقتها من أول نظرة. إن تنقل وترحال الحرفيين المهرة بين شتى المناطق، وتغييرهم لأصحاب العمل، فتح الطريق أمام ضياع الخواص والمميزات التي تفرق بين شتى المناطق، وجعل إمكانية التفرقة بين تحف مناطق سوريا، وبلاد ما بين النهرين بشكل واضح وقاطع أمراً في غاية الصعوبة.

﴿ هوامش المترجم لهذا الجزء ﴾

(67*) **أَتَابِكْ** أو **أَتَابِكْ Atabek** : لقب تركي أطلقه السلاجقة على بعض كبار رجال البلاط ومعناه الأب الوصي. كان ملكشاه السلجوقي هو أول من أطلق هذا اللقب على وزيره نظام الملك. ثم قام الآتابكة أولاً بدور المربين للأمراء القاصرين. تعددت أسر الآتابكة بعدما أطلق اللقب على القادة العسكريين، وتوسعت صلاحياتهم تدريجياً حتى تمكن بعضهم من إقصاء الأمراء السلاجقة وجعل امتيازاتهم وراثية كآتابكة أذربيجان القرن ١٢م/ السادس الهجري ودمشق والموصل بعد وفاة زنكى ١١٤٤م/ ١٤٤٦م = ٥٣٩ - ٥٤١هـ. انظر؛ المنجد...

(68*) **سبط ابن الجوزي**: اسم عدة كتاب منهم: سبط بن الجوزي (١١٨٦م - ١٢٥٧م = ٥٨٢ - ٦٥٥هـ) ولد في بغداد وتوفي في دمشق حارب الصليبيين. عَلمٌ ووعظ في دمشق له "مرآة الزمان في تاريخ الأعيان" (من بدء الخليقة إلى عام ١٢٥٦م = ٦٥٤هـ في ٤٠ مجلدًا، انظر؛ المنجد..

(69*) **الناطقة الذبياني**: شاعر مخضرم توفي نحو ٦٠٤م. وهو من فحول شعراء الجاهلية. كان نصرانياً من أتباع المذهب الميتوفيزيقي على الأرجح. كان ذا عقل راجح وقوة خيال وشاعرية رقيقة. أقام في بلاط ملوك الحيرة ولأسيما النعمان أبو قابوس فأسخطه ولجأ إلى ملوك غسان فمدحهم ثم عاد إلى الحيرة واعتذر فصالحه صاحبها. من أشهر قصائده "الغسانيات" و"الاعتذارات". انظر المنجد...

٣- فُنُونُ الْمَعَادِنِ فِي عَصْرِ سَلَاجِقَةِ الْأَنَاضُولِ

(فُنُونُ الْفَتْرَةِ الْمَحْصُورَةِ فِيمَا بَيْنَ ١٠٧١ م = ٤٦٤ هـ وَنَهَايَةِ الْقَرْنِ الثَّالِثِ عَشَرَ أَيْ السَّابِعِ الْهَجْرِيِّ)

نظرة عامة على فنون المعادن في عصر سلاجقة الأناضول:

اكتسبت القبائل التركية التي بدأت النزوح إلى الأناضول في شكل مجموعات اعتباراتٍ من أواسط القرن الحادي عشر الميلادي السادس الهجري نوعاً من الاستقلال على جزء كبير من الأناضول، بعد فترة وجيزة من انتصار السلطان السلجوقي ألب أرسلان على الجيش البيزنطي بقيادة الإمبراطور البيزنطي رومانوس الرابع في موقعة ملازگرد سنة ١٠٧١ م = ٤٦٤ هـ^(٦٦٧). وقام ألب أرسلان بتعيين سليمان شاه بن قوطالمش قائداً للجيش التركية في الأناضول، وأمره بفتح بقية منطقة الأناضول. واستطاع

⁽⁶⁶⁷⁾ عن تاريخ سلاجقة الأناضول؛ انظر: Cahen. C. pre-Ottoman Turkey, New York, 1968; Kafesoğlu, İ. Selçuklu Tarihi, İstanbul, 1972; İdem. "Selçuklular", İslâm Ansiklopedisi, vol. X, (1966), p. 379 - 384.

سليمان شاه، في غضون بضع سنوات أن يستولى على جزء كبير من الأناضول بمساعدة وحدات الصاعقة التي يقودها قواد من التركمان أمثال آرتوق، ودانشمند، وصالقوق، وتمكن في سنة ١٠٧٥م = ٤٦٨هـ من الاستيلاء على إزنك واتخذ منها عاصمة للبلاد في سنة ١٠٨١م = ٤٧٤هـ. وما كان من السلطان السلجوقي العظيم، السلطان ملك شاه الذي أسعدته هذه الفتوحات التي جرت في الأناضول، إلا أن منح سليمان شاه حكم هذه المناطق في سنة ٤٧٠هـ = ١٠٧٧م، وهكذا تأسست دولة سلجوقية أخرى مرتبطة بالسلاجقة العظام. ولكن في عصر السلطان قليج أرسلان الأول (٤٨٥ - ٥٠١هـ = ١٠٩٢ - ١١٠٧م) ابن سليمان شاه استرد الصليبيون إزنك وأصبحت قونيه هي عاصمة سلاجقة الأناضول فيما بعد سنة ١٠٩٦م = ٤٩٠هـ.

وخلال سنوات صراع قليج أرسلان مع الصليبيين، فإن القادة الذين ساعدوا في فتح الأناضول، استقر بهم المقام في المناطق التي استولوا عليها، وأسسوا بها دويلات تركمانية صغيرة. وكانت أهم هذه الدويلات، أو الإمارات، التي أظهرت في بادئ الأمر نوعاً من الاستقلال، ثم خضعت تماماً لسلاجقة الأناضول الدانشمنديين الذين استقروا فيما بين سنة ١٠٩٢ - ١١٧٨م = ٤٨٥ - ٥٨٣هـ في ملاطيا، وقيسرية، وآماسيا، وطوقات وسيواس، والمنجوكيين الذين توطنوا أرزنجان Erzincan، وكماه Kemak و ديزريكي "Divriği" فيما بين سنة ١١١٨ - ١٢٥٢م = ٥١٢ - ٦٥٠هـ.

كما استقر الأرثوقيون، الذين يعتبرون دُوَيْلَة تركمانية شبه مستقلة، ساد حكمها في الأناضول، استقروا هم أيضاً في جنوب شرق الأناضول اعتباراً من سنة ١٠٩٨م = ٤٩٢هـ وكانت منطقة جنوب شرق الأناضول قد دخلت تحت نفوذ السيادة الإسلامية اعتباراً من سنة ٦٤٠م = ٢٠هـ خلاف ما كانت عليه منطقة وسط وشرق الأناضول. وكانت أهم المراكز في المنطقة الأرثوقية؛ حصن كيفا، آمد = ديار بكر، مِيفوركين = سليزان وماردين. وكانت ديار بكر التي تُعد من أهم هذه المدن قد خضعت للنفوذ الأموي والعباسي في القرون الإسلامية الأولى، ثم دخلت تحت سيطرة نفوذ المروانيين الذين يُعتبرون من أصول كردية اعتباراً من سنة ٩٩٠م = ٤٨٠هـ، ثم خضعت ديار بكر التي دخلت تحت إدارة السلاجقة العظام لحكم كل من الإيلانيين Inaliler (١٠٩٥ - ١١٤٠م = ٤٨٨ - ٥٣٥هـ) والنيسانيين "Nisaniler" (١١٤٠ - ١١٨٣م = ٥٣٥ - ٥٧٩هـ) وتحولت ديار بكر إلى عاصمة الأرثوقيين اعتباراً من سنة ١١٨٣م = ٥٧٩هـ.

وقد كان الأرثوقيون الذين سيطروا على ديار بكر وحصن كيفا حتى سنة ١٢٣١م = ٦٢٩هـ وخبوط من ١١٨٥ - إلى ١٢٣٣م = ٥٨١ - ٦٣١هـ. وماردين حتى سنة ١٤٠٨م = ٨١١هـ يخضعون أحياناً لنفوذ السلاجقة العظام، وأحياناً لسلاجقة الأناضول، وأحياناً لنفوذ الأيوبيين. هؤلاء الأرثوقيون الذين دخلوا تحت سيطرة النفوذ المملوكي اعتباراً من ١٢٥٠م = ٦٤٨هـ، والإيلخانيين اعتباراً من ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ، ومرة أخرى تحت

النفوذ المملوكي، ثم خضعوا للتيموريين، والقراقوينلور = الشاة السوداء، وبذلك لم يتمكنوا فى أى دور من الأدوار من تكوين دولة مستقلة وخاصة بهم^(٦٦٨).

كانت منطقة جنوب شرق الأناضول التى تختلط فيها العديد من المجموعات العرقية كالعرب، والأكراد، والأتراك ثم المغول فيما بعد منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، تمتلك ثقافة متداخلة تداخلاً كبيراً.. ولهذا السبب فإن الأعمال المعدنية الأرتوقية التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر، والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين، والتى سنتناولها فى إطار الحديث عن (فن المعادن لدى سلاجقة الأناضول) تحمل إلى جانب المميزات والخصائص الأناضولية، تأثيراً سورياً، وميزوبوطامية، وإيرانياً.

وبعد مرحلة من القلاقل والصراعات التى استمرت فى الأناضول حتى أواسط القرن الثانى عشر، استطاعت أن تؤمن شيئاً من الوحدة والاتحاد فى عصر السلطان مسعود الأول (١١١٦ - ١١٥٥ م = ٥١٠ - ٥٥٠ هـ) ابن قليج أرسلان الأول. وفى المرحلة التى ساد فيها حكم قليج أرسلان الثانى (١١٥٥ - ١١٩٢ م = ٥٥٠ - ٥٩٨ هـ) امتدت حدود دولة سلاجقة الأناضول من صاقاريا حتى الفرات، وعاشت مرحلة مهمة من

(668) Arts de l'Islam, Kat. no. 151; Dimand, M. Handbook, p. 148; Migeon, G. Manuel. vol. II, p. 57, fig. 241; RCEA vol. XII, no. 4468.

الرفاهية والاستقرار. تمتع سلاجقة الأناضول الذين ظلوا مرتبطين بالسلاجقة العظام شكلياً حتى سنة ١١٥٧م = ٥٥٢هـ سنة وفاة السلطان سنجر الذى كان آخر سلاطين السلاجقة العظام، تمتعوا بالاستقلال التام اعتباراً من هذا التاريخ.

إن الفترة الممتدة من سنة ١١٥٥م = ٥٥٠هـ سنة اعتلاء قليج أرسلان الثاني، وسنة ١٢٤٣م = ٦٤١هـ وهى السنة التى هُزِمَ فيها السلاجقة فى موقعة كوسه داغ أمام المغول - والتى شملت حكم كل من غياث الدين كيخسرو الأول ومن قبله قليج أرسلان الثاني ١١٥٥ - ١١٩٢م = ٥٥٠ - ٦٩٢هـ وسليمان شاه الثانى (١١٩٢ - ١٢١١م = ٦٩٢ - ٦٠٩هـ) وعز الدين كيقاوس (١٢١١ - ١٢١٩م = ٦٠٩ - ٦١٦هـ)، وعلاء الدين كيقوباد (١٢١٩ - ١٢٣٧م = ٦١٦ - ٦٣٥هـ) وغياث الدين كيخسرو (١٢٣٧ - ١٢٤٣م = ٦٣٥ - ٦٤١هـ) تُعتبر أزهى فترة فى حياة سلاجقة الأناضول، سواء من الناحية السياسية والاقتصادية أو من الناحية الثقافية والفنية.

لقد قام المغول بعد انتصارهم فى كوسه داغ، وتشتت السلاجقة، بنهب مدن سيواس، وقيسرى، وأرزنجان؛ وتلك كانت من المدن المهمة، ولكنهم اضطروا إلى الانسحاب إلى إيران بعد ذلك. وإذا كان سلاجقة الأناضول لم يتعرضوا لخسارة أى من الأراضى رغم السيطرة المغولية فإنهم اعتباراً من ١٢٤٣م = ٦٤١هـ أُجبروا على دفع ضرائب ثقيلة للمغول. إن الفترة

الواقعة فيما بين سنة ١٢٤٣م التى خضع فيها سلاجقة الأناضول للمغول، وبدايات القرن الرابع عشر الميلادى/ الثامن الهجرى التى تمزقت فيها تماماً القوة السياسية لدولة السلاجقة، واختفت تماماً وتحولت إلى إمارات صغيرة، قد أصبحت فترة صراعات على السلطة، ومكائد سياسية وثورات وحركات تمرد متتالية. وإن كانت هذه القلاقل السياسية لم تؤثر على الفنون؛ فالرفاهية، والثراء الذى كان سائداً فى النصف الأول من القرن الثالث وما تبع ذلك من ازدهار ونمو وتطور، ظلت هذه كلها مستمرة فى تأثيراتها الإيجابية على كل الساحات الفنية. وإن أجمل وأروع نماذج الفنون السلجوقية الأناضولية قد ظهرت، وأنتجت فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى.

ورغم وجود الكثير من الآثار المعمارية الخاصة بسلاجقة الأناضول فإن الآثار المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى المنطقة نفسها، والفترة الزمنية نفسها، تُعد قليلة جداً إذا ما قورنت بمثيلاتها فى بلاد سوريا، وبلاد ما بين النهرين، وإيران.

إن الأثر الذى يمكن القطع بأنه من إنتاج السلاجقة، هو قنديل من البرونز مزخرف بتكنيك كل من التذهيب، والتخريم والريبوزيه Repoussé^(٦٦٩). (هذا الأثر الموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة،

(669) Arts de l'Islam. Kat. no. 151; Dimand, M. Handbook, ص. 148:

سوف نتناوله ضمن القسم المخصص للتعريف بالنماذج الموجودة في متاحف تركيا).

بالإضافة إلى القنديل المصنوع في قونية سنة ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ هـ - ٦٨٠ هـ يمكن إضافة مجموعة صغيرة من الآثار المعدنية التي تذكر أسماء الملوك الأرتوقيين الذي تَمَكَّوْها في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ومَطْرَقَة باب برونزية ترجع إلى أولو جامع = الجامع الكبير في جزرَة، وصنعت في الورش التي كانت موجودة في جنوب شرق الأناضول.

واستناداً إلى المعلومات الواردة في كتابات هذه الآثار؛ فإن أعداد القطع الأثرية التي يمكن إرجاعها إلى الأناضول قليلة للغاية، ومع هذا فإن كل نموذج منها يُعد نموذجاً رائعاً من ناحية الصنع والتشغيل إذ نجد أمامنا تنوعاً كبيراً من ناحية الشكل، والخامات، وطرز الزخرفة، وتنوعاً رائعاً في العناصر الزخرفية. هذه الأعمال، في الأناضول خلال العصر السلجوقي - وخاصة في قونية والمنطقة الأرتوقية - كافية لخلق قناعة بوجود ورش لفنون المعادن المتطورة، والتي تعمل وفق طرز وأساليب متعددة.

كما توجد أيضاً آثار معدنية أخرى تُظهر تشابهاً، وتقارباً كبيراً مع النماذج التي تناولناها سابقاً، والتي يتضح أنها صنعت في الأناضول.

Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 57, fig. 241; RCEA vol. XII, no. 4468.

ولا توجد فى كتاباتها أى معلومات تُشير إلى أنها قد صنعت فى الأناضول، ولكن يتضح ذلك من أشكالها وتقنياتها وطرز الزخرفة المستخدمة فيها. إن وجود نماذج من هذه المجموعة الثانية، يقوى الاعتقاد السائد بوجود ورش ومصانع للفنون المعدنية، تعمل وفق تقنيات مختلفة، فى الأناضول فى العصر السلجوقي.

ومن بين الآثار المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى سلاجقة الأناضول - حتى ولو كانت بأعداد قليلة - نماذج تُمثل كل واحدة منها طرازاً من طرز الزخرفة المستخدمة فى المعادن. لقد زخرفت معظم القطع المعدنية الفنية التى صنعت فى كل من سوريا، وبلاد ما بين النهرين، فى العصر الأيوبي وعصر الأتابكة السلجوقيين بتقنية واحدة - وهى طريقة التكفيت = Kakma - وفى المقابل فقد كان الصنّاع فى الأناضول، مثلهم مثل الصنّاع فى إيران، يجربون شتى أنواع الزخارف وطرزها المتنوعة، بل كانت هناك بعض القطع التى جمعت أكثر من تقنية زخرفية. وقد كانت فى ذلك مرتبطة بالنسق الإيراني، وخاصة فى العصر السلجوقي.

ومن بين القطع المعدنية التى يتضح من كتاباتها أنها ترجع إلى سلاجقة الأناضول، طاس نحاسية مزخرفة بتقنية Cloisonné - mine (انظر حاشية ١٩٨)، فهذه القطعة هى الأثر، أو لنقل النموذج الإسلامى، الوحيد الذى طبق فى زخرفته المينا فوق النحاس. هذا النموذج المصنوع باسم أمير أرتوقى كان حكمه سائداً على منطقة حصن كيفا فى النصف الأول

من القرن الثاني عشر أى السادس الهجري؛ تأثرت عناصر الزخرفة إلى حد بعيد بالموتيفات البيزنطية.

أ- أدوات الزينة الفضية والذهبية:

تحتوى المصادر التاريخية التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادى أى السابع والثامن الهجرى على معلومات تفيد بأن السلاچقة فى الأناضول قد استخدموا آثاراً معدنية كقطع فنية مصنوعة من المعادن القيّمة. فيذكر ابن بيبى^(70*)، مؤرخ القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، فى كتابه المسمى (تاريخ السلاچقة) أنه خلال حفل عرس عز الدين كيقاوس (١٢١١ - ١٢١٩م = ٦٠٨ - ٦١٦هـ) قُدّم الطعام فى أطباق من الذهب والفضة، وأن خزائن السلاچقة كانت بها قطع فنية مصنوعة من الذهب والفضة^(٦٧٠). كما أن الرحالة المغربى ابن بطوطة (١٣٠٤ - ١٣٧٨م = ٧٠٤ - ٧٨٠هـ)^(71*)، الذى تجوّل فى الأناضول فى القرن الرابع عشر الميلادى أى الثامن الهجري، يوضح أن أعمالاً فنية معدنية مصنوعة من الذهب كانت تُستخدم فى قصور وسرايات أمراء الأناضول^(٦٧١). ولكن مما

: Duda, H. W. Die Seltschuken-geschichte des Ibn Bibi, انظر⁽⁶⁷⁰⁾

165; Otto-Dorn, K. Kunst des Islam, p. 78 وKopenhagen, 1959,

167.

: Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 166. انظر⁽⁶⁷¹⁾

يُؤسف له أن الأعمال التي تحدث عنها كل من ابن بيبى وابن بطوطة لم يصلنا منها أى نماذج وبالإضافة إلى بضع قطع من أدوات الزينة البسيطة المصنوعة من الذهب، والفضة، فإن كل الأعمال الفنية المعدنية التي يمكن إرجاعها إلى الأناضول، كانت نماذج مصنوعة كلها من البرونز والنحاس الأصفر، ونموذجاً واحداً من الصلب.

وقد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالآثار السلجوقية فى إيران أنه توجد أدوات زينة مختلفة، وقد صُنعت من الذهب والفضة مثل الكردان، والقرط، وخاتم، وپاندانتيڤ، وأشغال على الأحزمة، وعلاَقة حزام، وقد نُقشت بطرز التخریم، والتغليڤ، والفيليجرة Filigre، والغرانوله granüle، والتذهيب، والنيلو Nielo، وتعود إلى العصر السلجوقي. وهذه القطع المزخرفة بصفة عامة بأشكال وهياكل حيوانية قد صنعت فى معامل وورش إيرانية أو تنسب إلى هذه الورش (انظر حاشية ٤٠١ و ٤١٠، وشكل ٣٧، وصورة ٥٦، ٦٤). وقسم من أدوات الزينة السلجوقية والتي جمع معظمها فى متاحف المتحف البريطانى، ومتحف الميتروپوليتان، ومتحف بناكى فى أثينا، ومتحف الدولة فى برلين، يمكن أن يكون جزء منها أو بعض نماذجها ترجع إلى الأناضول. ولكن هذه المجوهرات السلجوقية التى لا تضم أية معلومات يمكن أن تلقى الضوء على المنطقة التى صنعت بها، يصعب القول بشكل ما إذا كانت ترجع إلى إيران أو إلى سوريا أو إلى بلاد ما بين النهرين أو أنها تعود إلى بلاد الأناضول.

إن توكة = "مقبض = إبريم" الحزام الذهبية المؤرخة فى القرن الثالث

عشر، والمعروضة في متحف الدولة ببرلين الغربية، والمصنفة ضمن أدوات الزينة لسلاجوقية (انظر شكل ٣٧)^(٦٧٢)، ينسبها بعض الباحثين إلى إيران^(٦٧٣) بينما يرجعها أتينجهاوزن "Ettinghausen"^(٦٧٤) إلى الأناضول. هذه التوكة = "إبزيم" المزخرفة بتقنية التخریم والحفر، والتي تبلغ أبعادها ٦ × ٧,٥ سم وحوافها مشرشرة، وهى على شاکلة البقلاوة، عثر عليها فى مزار بالقرب من تفليس. وعلى سطح هذا الإبزيم الموجود فى برلين، يجلس أرنبان مجنحان، وقد أدارا وجهيهما إلى الخلف، ولم يواجها بعضهما، ورُسمًا على أرضية مغطاة بأفرع ملتوية. وعلى الوجه الآخر، قد تم تصوير هيكلين لغرفينين مُجَنَّحَيْن، وقد اتخذوا الوضع نفسه الذى عليه الأرنبان. ويوجد بين هذه الحيوانات عنصر نخيلى ضخيم، يبدو أنه يمثل رمزاً "شجرة الحياة" وهذا يدفعنا إلى الظن بأن الغرفينين يمثلان الشمس، بينما تمثل الأرانب القمر حسب بعض المعتقدات.

إن أتينجهاوزن "Ettinghausen" الذى افترض أن هذا الإبزيم نموذج يمكن إرجاعه، وإسناده إلى الأناضول، قد استند فى تصنيفه هذا على ثلاث حقائق: أولها أن ابن بطوطة رحَّالة القرن الرابع عشر الميلادى

⁽⁶⁷²⁾ انظر. Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 373.

⁽⁶⁷³⁾ انظر. Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2499; fig. 824 a-b; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 188, abb. 151; Sarre, F. "Die Erwerbung einer in Südrussland gebildeten Sammlug aus islamischer Zeit", Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, vol. XXIX, (1907 - 1908), p. 68 - 71, abb. 51.

⁽⁶⁷⁴⁾ انظر. Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 166.

الثامن الهجرى قد تحدث عن استخدام الأعمال = المشغولات الذهبية فى القصور الأناضولية. والحقيقة الثانية هى أن تلميذ المفكر والفيلسوف والمتصوف والشاعر التركى الكبير مولانا جلال الدين الرومى^(72*) الذى ظهر فى القرن الثالث عشر، والمدعو صلاح الدين القونبوى^(73*) كان يُلقَّب بـ "زادكوب" أى شاغل الذهب، أما الحقيقة الثالثة التى اعتمد عليها أتينجهاوزن فى طرحه؛ هى أن الغرفين المبنى الذى يُزخرف سطح هذه التوكة من المحتمل أن يكون عنصراً من العناصر التى ترجع إلى الأناضول؛ حيث إنه موجود فيما بين زخارف تُحفة أخرى هى عبارة عن مرآة من الصلب موجودة فى متحف سراى طوب قايى (وسوف نتناول هذه المرآة المصنوعة من الصلب، والموجودة فى متحف طوب قايى سراى أثناء تناول القطع المعدنية الموجودة فى المتاحف التركية). إن الحقيقتين الأوليين توضحان وتبرهنان أن المشغولات الذهبية كانت مصنعة ومخدمة فى الأناضول خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين أى السابع والثامن الهجريين، ولكن هذا لا يشكل دليلاً قاطعاً على أن إيزيم = توكة برلين ترجع إلى الأناضول. والحقيقة الثالثة التى أوردتها أتينجهاوزن والتى اعتمد عليها فى نسبة توكة = "إيزيم" برلين إلى الأناضول، والتى نقول إن الغرفين المبنى يرجع إلى سلاجقة الأناضول، وأنه يرى فى زخرفة بعض الآثار السلجوقية الأناضولية^(٦٧٤) هو قول غير دقيق لأن من الثابت أن هيكل الغرفين ليس الهيكل الوحيد المستخدم فوق التحف

(675) سوف يتم التعريف بالآثار السلجوقية الأناضولية التى عليها هيكل الغرفين.

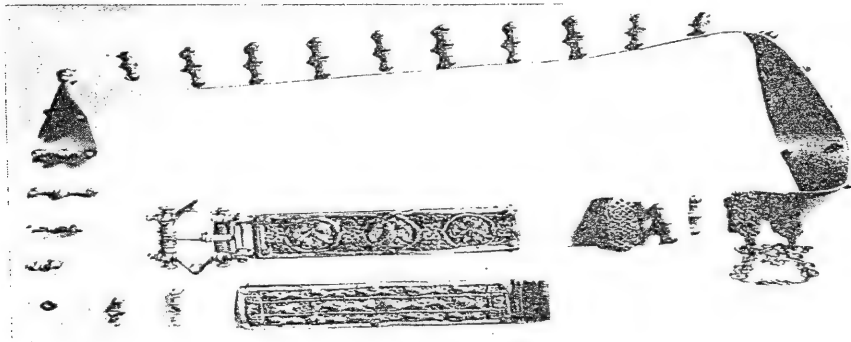
الأناضولية.

إن الغرفين في الفنون المعدنية الإسلامية، نصادفه لأول مرة في زخرفة الأطباق الفضية التي ترجع إلى إيران في العصر الإسلامي المبكر^(٦٧٦). وكما أوضحنا في القسم الخاص بسلاجة إيران (انظر حاشية ٤٦١ شكل ٨١) أن هناك غرفين معروفاً بـ "غرفين پيسا" "Pisa grifonu" وهو غرفين كبير يرجع إلى القرن الحادى عشر. وهناك احتمال كبير أنه أثر قد صنع في خراسان. فهيكل الغرفين، يرجع إلى سلاجة إيران، حيث إنه يرى بين العناصر الزخرفية الموجودة على صينية من البرونز مزخرفة بطراز الحفر، (انظر شكل ٦٥ حاشية ٤١٢) وضمن زخارف علبتين على هيئة صندوق مزخرف بتقنية النقش بالقلم أى التكفيت = Kakma. (انظر شكل ١١٧ أ وحاشية ٥٤٤، ٥٤٦). كما أن الغرفين المجنح يحتل مكانه في زخرفة سوار ذهبى مزخرف بأسلوب النيلو والترصيع بالحجر، ويرجع إلى إيران في القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى، ومعتمداً فى ذلك على خصائص الخط النسخى والكوفى^(٦٧٧).

(676) عن الأطباق الفضية التي ترجع إلى إيران والعصر الإسلامي المبكر، والمزخرفة بهيكل الغرفين؛ انظر: Survey, vol. VII, Pl. 135, 239 B. وانظر عن طبق ذهبى مُزَيَّن بهيكل غرفين ويرجع إلى إيران؛ 7000 Ans D'Art en Iran, Kat. no. 768, Pl. LXXXVII.
(677) انظر: Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 54.

وكما يرى الغرفين فى زخارف المجوهرات الذهبية، وفى زخرفة التحف البرونزية المصنوعة فى إيران فى العصر السلجوقي. فإننا نصادفه من حين لآخر أيضاً فى زخرفة الأعمال المعدنية المصنوعة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين، والتي طبقت تقنية الترسيع، وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (مثلما يُرى فيما بين الهياكل الحيوانية الراكضة والتي تحتل أماكنها فى الأفاريز، انظر شكل ٥٧، ٥٩، ٦٣، ٨٣، ٨٤، ١٠٦، ١٠٨، ١٠٩، ١١٢).

إن زخارف هياكل الغرفين، أو زوج الحيوانات التي تنتظر إلى الخلف، والتي تقف فى شكل مواجه لبعضها فى التكوينات الزخرفية المتعلقة بمنطقة الأناضول، وغيرها من المناطق، والتي نشاهدها فوق الآثار المعدنية المصنوعة فى إيران، من الممكن الظن أنها كانت نموذجاً يُحتذى، أو أنها كانت نموذجاً يرجع لإيران وتم تطبيقه على التوكة الموجودة فى متحف برلين. وفى اعتقادنا أن هذه التحف التي عثر عليها فى ضواحي نقليس، قد تم صنعها فى إحدى ورش أذربيجان التي تقع شمال غرب إيران.. وهذا احتمال كبير.

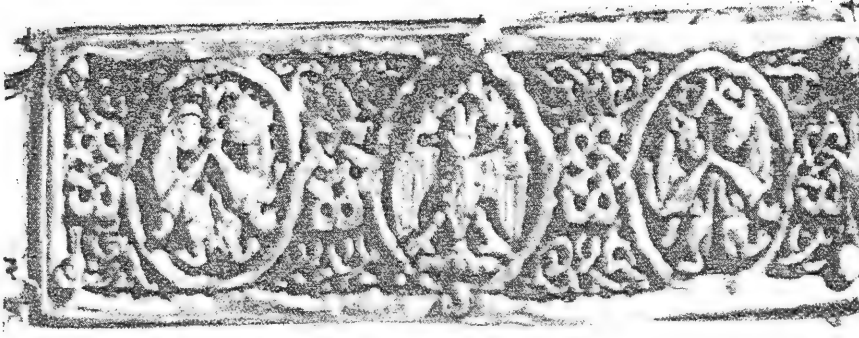


صورة ١٦٣ a

ومن بين أدوات الزينة المتعلقة بالعصر السلجوقي أثر آخر، نرجح - أنه يرجع إلى الأناضول، هذا الأثر عبارة عن حزام قد ازدان بتوكات فضية، وهو موجود فى المتحف البريطاني، وتوضح إدارة المتحف أنه قد تم الحصول عليه من الأناضول (صورة ١٦٣ أ - ج) ^(٦٧٨). ففوق الإبريمات الفضية المُرَبَّعة الشكل، والطويلة، والتي تحتل مكانها فى مقدمة الحزام طُبِّق فى زخرفتها التخريم والتذهيب معاً. أحد هذه الإبريمات عبارة عن ثلاث ميداليات دائرية، مرتبطة ببعضها، وداخل أطرافها تكوينات زخرفية عبارة عن أزواج من الحيوانات، وداخل الأخرى مَزْخَرَف بثلاثة أفاريز طويلة تحتلها الهياكل الحيوانية التى ترقص خلف بعضها، أو تطارد بعضها، أو أن كبيرها يطارد صغيرها.

وداخل الخرطوشة الوسطى للإبريم المزخرفة بالميداليات يُرى هيكل عُقاب heraldik ذى رأسين فى جسد واحد، أما الخرطوشتان الموجودتان على الجانبين، فنرى فى كل منهما زوجاً من السفنكس = أبو الهول قد ارتبطا ببعضهما بأطراف الأجنحة، ويقفان وقد أدارا ظهريهما. وكذلك تكوينات زُخْرُفِيَّة أخرى من زوج من الغرفين.. وأما المناطق التى بين الميداليات، فقد شُحِنَت بموتيفات = عناصر مُضَفَّرَة، (صورة ١٦٣ ب).

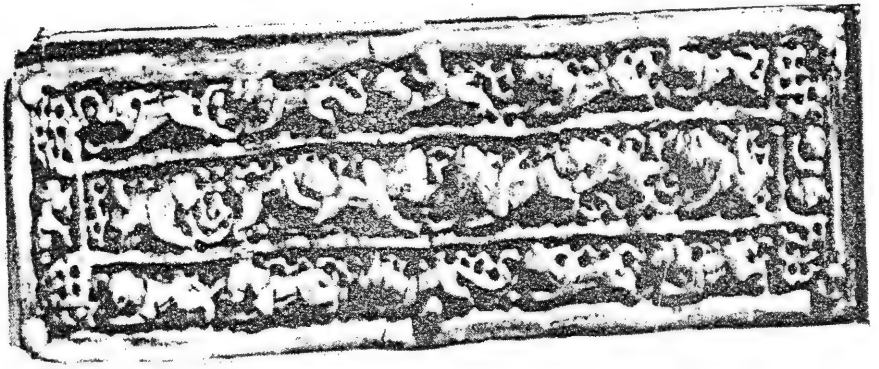
(678) اعترف بالفضل والشكر لإدارة المتحف التى وفَّرت لى صورة الحزام المقيد فى سجلات المتحف تحت رقم ٥ - ١ - ٢٢ - ٧ . ١٩٥٩.



صورة ١٦٣ b

أما داخل الأشرطة العلوية والسفلية للتوكة الثانية التى قُسمت إلى ثلاثة أفاريز أفقية، فقد تم رسم شخوص وهياكل حيوانية وهى تركض مطاردة بعضها بعضاً، أما فى وسط الأفريز = الشريط الأوسط فتوجد تكوينة سيميترية = متناسقة مكوّنة من تمثالين لاثنتين من أبو الهول وجهاً لوجه، وخلفهما سبعان صغيران يحاولان عضّ مؤخرة كل من السفنكسين. وعلى طرفى هذه التكوينة نرى هيكلًا لأسود أحادية وقد احتلت أطراف التوكة. أما أرضية الأفريز فقد حُشيت بموتيفات مترابطة كما هو الحال فى التوك الأخرى (صورة ١٦٣ جـ).

إن زخارف توك الحزام الفضى الموجود فى المتحف البريطانى عبارة عن سفنكس - الذى هو رمز للسلطة - والشمس "التى هى الضوء الأبدى". - والغرفين، والأسد والنسر وغيرها من الهياكل الحيوانية، وهذا مما يدل على أن هذا الحزام كان لشخص عظيم.



صورة ١٦٣ c

وكما سبق أن أوضحنا فإن التكوينات الزخرفية المكوّنة من زوج من الحيوان يقفان وجها لوجه، أو ظهراً لظهر أو من الهياكل الحيوانية التي تطارد بعضها، هي من التكوينات الزخرفية التي نصادفها بكثرة في كل المناطق والمستخدم في زخرفة الأعمال المعدنية في العصر السلجوقي. ولكن هيكل النسر المُجَنَّح الذي بسط أجنحته وله جسم واحد ورأسان والذي يبدو بين الهياكل التي تحتل أماكنها فوق التوكة الموجودة في المتحف البريطاني، فإننا نصادفه بكثرة فوق الأعمال الفنية المعدنية التي تعود إلى سلاجقة الأناضول خاصة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين أي السادس والسابع الهجريين^(٦٧٩).

إن هيكل النسر المزدوج الرأس الذي يُشاهد فوق قطعة القماش

⁽⁶⁷⁹⁾ عن الآثار السلجوقية الأناضولية المصنوعة من خامات مختلفة ومستخدمه هيكل

Öney G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde : انظر : العقاب المزدوج الرأس؛ انظر : Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", op. cit., p. 145 - 154,

12 - 32.

الحريرية^(٦٨٠) البُوَيْهِيَّة والمُؤرَخة بالقرن العاشر لأول مرة في الفن الإسلامي، هذا الهيكل قد شوهد فيما بعد في القرن الثاني عشر الميلادي أي السادس الهجري على زخارف رخامية بارزة^(٦٨١) في سراي غزنة. هذا الهيكل لم يُر مرة أخرى في زخرفة الأعمال المعمارية السلجوقية في إيران. ونادراً ما تم استعماله أيضاً في الأعمال اليدوية في إيران. وفي مقابل ذلك، فإن هيكل النسر المزدوج الرأس وصاحب الجسد الواحد يُمكن تتبعه بسهولة على الأعمال السلجوقية الأناضولية التي تعود إلى القرن الثاني عشر والثالث عشر، سواء على الأعمال المعمارية أو تلك الأعمال اليدوية التي تُصنع من خامات متعددة (انظر حاشية ٦٧٩).

إن هيكل النسر المزدوج الرأس نُصادفه^(٦٨٢) أيضاً على العملات المسكوكة في ديار بكر باسم نصر الدين محمود الأرتوقلي (١٢٠٠ - ١٢٢٢) وباسم ركن الدين مودود (الملك المسعود) (١٢٢٢ - ١٢٣١ م). والخلاصة، فإن حزام المتحف البريطاني الذي نرى على توكتة هيكل النسر المجنح صاحب الجسد الواحد والرأسين، يمكن القول إنه عمل يرجع

⁽⁶⁸⁰⁾ انظر: Grube, E. J. The World of Islam, p. 42, fig. 18.

⁽⁶⁸¹⁾ انظر: Bombacı, A. Introduction of the Excavations at Ghazni, Rome, 1959, East and West, New series vol. X, no. 1 - 2, p. 5

12, fig. I-II.

⁽⁶⁸²⁾ عن العملات الأرتوقية المستخدمة هيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر: Artuk, İ.

C. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler و Kataloğu, İstanbul, 1971, Levha LI, no. 1210 - 1213; Butak B. op.

19; cit. p. 23 no. 18; Galib Edhem, İ. op. cit., Pl. I, no 14 - 16

Lane - Poole, S. op. cit., Pl. VII no. 346 - 354.

إلى سلاچقة الأناضول، وأغلب الظن يعود إلى منطقة أرتوق فى النصف الأول من القرن الثالث عشر أى السابع الهجرى. وإن العثور على هذا الحزام فى الأناضول لما يقوى هذا الاحتمال.

ب- الأعمال النحاسية، والبرونزية والزنكية:

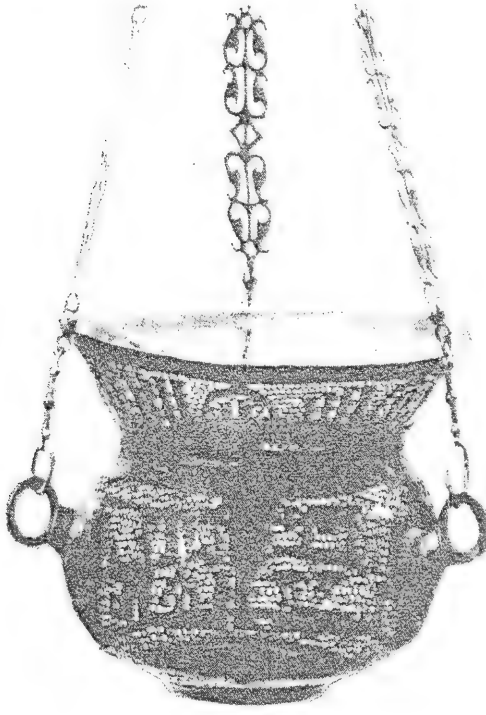
إن بعض الأعمال النحاسية والبرونزية والزنكية التى يمكن إسنادها إلى سلاچقة الأناضول قد صُنعت عن طريق الصَّب وبعضها بتقنية الطَّرْق، وقد طُبِّقت عليها تقنية زُخْرَفِيَّة مختلفة.

الآثار المصنوعة بطريقة الطَّرْق، والمزخرفة بتقنية التَّخْرِيم:

سبقت الإشارة إلى أن أحد الأعمال المعدنية التى يمكننا إرجاعها بشكل قاطع إلى سلاچقة الأناضول، والتى يتضح من كتاباته أنه مُصنَّع فى قونية عام (١٢٨٠ / ١٢٨١ م = ٦٧٩ / ٦٨٠ هـ)، والموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، هو قنديل برونزى مزخرف بتقنية التَّخْرِيم (انظر حاشية رقم ٦٦٩). (ولسوف نقوم بدراسته بالتفصيل فى القسم المتعلق بالتعريف بالأعمال الموجودة فى المتاحف التركية). كما يوجد أيضاً قنديل آخر يُظهر تشابهاً كبيراً من ناحية الخامات والشكل والصنع والزخرفة مع القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١ م = ٦٧٩ / ٦٨٠ هـ. هذا العمل الموجود حالياً ضمن مجموعة دافيد David فى كوبنهاج Kopenhagen (صورة ١٦٤)^(٦٨٣) قد عرِّف به أولاً ك. اوتو - دورن "K.Otto - Dorn" عام

(683) Davids Samling, Kat. no. 17/1970.

١٩٦٤م = ١٣٨٤هـ فى مؤلفه المسمى "Kunst des Islam" وأوضح أن القنديل عثر عليه فى ضواحي قونية^(٦٨٤) (اتضح أن القنديل المقصود بالدراسة كان موجوداً ضمن مجموعة خاصة بشخص أجنبى كان يعيش فى تركيا عام ١٩٦٤م = ١٣٨٤هـ، وفى الأعوام التالية أُخرج إلى خارج البلاد، واعتباراً من عام ١٩٧٠م انتقل إلى ملكية مجموعة دافيد فى كوبنهاج).



صورة ١٦٤

إن قنديل مجموعة دوايد كوبنهاج، يُذكر بـقالب القنديل المصنوع فى قونية عام ١٢٨٠ / ١٢٨١م، وتوجد له رقبة تتسع كلما اتجهنا إلى الفوهة، وله بدن دائري. وقسم البطن من هذا القنديل قطره ٤٠ سم، وعليه ثلاثة نتوءات على هيئة حلقات. وهو يُعلّق فى السقف بالسلاسل التى تُمرر من هذه الحلقات الثلاث.

وداخل غلاف القنديل استقر إناء من الزجاج لوضع الزيت. وعلى بدن القنديل المصنوع فى قونية المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ -

(684) Otto-Dorn, K. Kunst des Islam, p. 168, fig. 108.

٦٨٠هـ والموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، توجد أيضاً نتوءات فى ثلاثة أماكن، يمكن تمرير السلاسل منها. ولكن هذه النتوءات البارزة الموجودة على جسم هذه التحفة، ليست على شاكلة حلقات بسيطة، بل هى على شاكلة رأس ثور قد تم تجسيدها بتقنية الريبوزيه repousse.

إن قنديل مجموعة دافيد قد صنّع من النحاس الأصفر مثل قنديل قونية، وتم تشكيله بتقنية الطّرق، ولكن فى مقابل استخدام القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١ م ٦٧٩ / ٦٨٠هـ التخريم والريبوزيه وأيضاً تقنية التذهيب معاً، فإن قنديل كوبنهاج قد تمت زخرفته بتقنية التخريم فقط، مثلما كانت عليه قناديل سلاجقة إيران التى ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين.

إن القنديل الخاص بمجموعة دافيد يبدو من ناحية التقنية، ومن ناحية الديكور أيضاً بسيطاً وعادياً بالقياس مع القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١ إن بدن هذه التحفة وعُنُقها قد غطيا بأخرام دائرية وصغيرة، وفوق الأرضية التى تُشبه الشبكة استقرت أفاريز كتابية تذكارية كُتبت بالخط الكوفى المزهر. وقد تم التوضيح فى كتالوج مجموعة دافيد أن هذه الكتابة عبارة عن آية قرآنية.

أما بدن قنديل قونية المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١ م ٦٧٩ / ٦٨٠هـ، فقد غُطى بتكوينه أرابسكية متداخلة فى بعضها إلى أقصى مدى. أما قسم الرقبة فقد استخدم شكلاً متناسقاً ومتقناً جداً لخط النسخ فى الكتابة التى التفت حولها.

إن أرضية القنديل الموجود فى الدنمارك، والتي عُمِلت على شاكلة شبكة، وكتاباته الكوفية المزهرة، تُظهر تقارباً وتشابهاً كبيراً مع الزخرفة الموجودة على بعض القناديل التى تعود إلى العصر السلجوقى المستخرجة من حفريات مدينة الرى (انظر صورة رقم ١٠٢ وحاشية رقم ٥٠٦).

إن القنديل الموجود فى مجموعة دافيد؛ والذي يُعد نموذجاً بسيطاً جداً، ونموذجاً معتاداً فى الأزمنة السابقة بالقياس إلى القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠ هـ سواء من ناحية الشكل = الفورم والتقنية أو من ناحية الزخرفة، مثله مثل قطعة القنديل التى تعود إلى العصر السلجوقى والموجودة ضمن حفريات مدينة الرى، يمكن التفكير فى أنها ترجع إلى نهاية القرن الحادى عشر أو بدايات القرن الثانى عشر. إن هذا القنديل الذى عثر عليه فى ضواحي قونية والذي يُعد مقدمة للقنديل الموضوع فى قونية والمؤرخ فى عام ١٢٨٠ / ١٢٨١ يمكن التخمين أيضاً، أنه قد صُنِع فى إحدى ورش مدينة قونية أيضاً.

ويوجد فنار "أو غلاف قنديل" من الشَّبة أى النحاس الأصفر يُعتقد أنه يرجع إلى الأناضول بين الأعمال السلجوقية المزخرفة بتقنية التخریم. إن قالب هذا العمل الموجود فى مجموعة كيير بلندن (صورة ١٦٥) (٦٨٥)،

: Fehérvári, G. Kier Collection, Kat. no. 99, p. 84 - 85, Pl. E انظر⁽⁶⁸⁵⁾

والذى يوجد عليه قُمع هَرَمِي بست زوايا، يُشبه قبة سُداسِيَّة الزوايا. وحجم القاعدة وقطرها ١٦,٢ سم، وارتفاعها مع القمع الهرمى ٢٩ سم، وسطح كل هذا الفنار مزخرف بمجموعات من الفلزات النخيلية (تكوينات



صورة ١٦٥

أرابسكية) وقد تمت بتقنية التخريم على كل السطح. والبدن منتصب فوق ستة أقدام على هيئة سباع صغيرة. قد صُنعت بتقنية الصب. وعلى قمة القُمع الذى يمكن رفعه من مكانه، يوجد مقبض ضخم على هيئة كمنثرى صنعت بالصب أيضاً، وهى تذكّر بمقابض المباخر التى ترجع إلى ما بين النهرين = "ميزوبوطاميه" (انظر صورة ١٤٨، ١٤٩، ١٥٩) وعلى زاوية الهدب = "البروز" الذى يلف حول الزاوية العلوية للبدن، توجد أيضاً صولجانات على شاكلة

الرماني. وعلى السطح الأمامي للفنار، يوجد باب بمصراعين يمكن فتحه وإغلاقه. والسطوح الأخرى قد زُخِرَتْ بموتيفات فتحات أو أعشاش أو عيون ذات زوايا حادة. وعلى القسم العلوي لزوايا البدن وتحت الهدب أي البروز مباشرة تُرى كتابة نَسْخِيَّة. وقد أكَدَّ فهروارى "Fehervári" عدم إمكانية قراءة هذه الكتابة. وبالقدر الذي أمكن استنباطه من الصور المنشورة، يمكن قراءة كلمة "البسمة" على المهترئات الأمامية، وهناك احتمال كبير أن تكون الكتابات التي تلف زوايا الفنار هي آية قرآنية.

إن الفنار أي المصباح الموجود بين محتويات مجموعة كبير يُظهر تشابهاً إلى حد ما؛ سواء من ناحية تقنية الزخرفة أو من ناحية الفورم مع الفنار "أو غلاف القنديل" ذي القمع الهرمي، والذي على شاكلة قفص الطيور والمشغول بزخارف تمت بتقنية التخريم، وهو موجود في متحف مولانا في قونية وسنعرّف به في القسم الذي نتناول فيه الأعمال المعدنية الموجودة في متاحف تركيا. إن فنار مجموعة كبير والذي يتشابه إلى حد ما مع النموذج الموجود في متحف مولانا بقونية والذي نعتقد أنه يعود إلى الأناضول (وثمة احتمال كبير في أنه يعود إلى قونية) وأنه يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي أي السابع الهجري، نعتقد أيضاً أنه أثر أناضولي (قونية) يعود كذلك إلى النصف الثاني من نفس القرن الثالث عشر أي السابع الهجري.

هناك نموذج آخر، زخرف بتقنية التخريم، وصنع بتقنية الطَّرْق، ويمكن إرجاعه إلى سلاجقة الأناضول (وسوف نتناوله في القسم المخصص لدراسة

النماذج المعدنية الفنية التي تعود إلى سلاجقة الأناضول والموجودة في المتاحف التركية).

طاس مُزَخَّرَف بِتَقْنِيَةِ المِينا:

ومن بين الآثار المعدنية والتي يتضح من كتاباتها أنها تعود إلى العصر السلجوقي، والتي زُيِّنَتْ بتقنية المينا الكلوسونية "Cloisonne - mine" هي طاس نحاس يتضح من كتاباته أنه صنع في النصف الثاني من القرن الثاني عشر، وقد أوضحنا سابقاً أنه النموذج الإسلامي الوحيد الكبير الذي استخدمت تقنية المينا فيه على النحاس.

إن هذا الطاس المُفْلَطَحَ وذا المقبضين والذي يبلغ قطره ٢٣سم وارتفاعه ٥سم والموجودة في متحف فرديناندوم إنسبروك "Innsbruck Ferdinandeum" (صورة رقم ١٦٦ أ، ب، ج) ^(٦٨٦) قد غطى بالكامل داخلياً وخارجياً بحشوات مينية ملوَّنة. وأن الحجرات السلكية التي استقرت بها المينة قد تم تذهيبها بالذهب.

وكما أوضحنا في القسم الخاص بـ "تقنيات الزخرفة" فإن تقنية المينا الكلوسينية "Cloisonné mine" والتي تُرى فوق الخواتم المستخرجة من مدافن ميكن "Miken" في قبرص والتي ترجع إلى سنة ١٢٠٠ ق.م. (انظر حاشية ١٨٥) قد شهدت تطوراً كبيراً في العصور الوسطى، وخاصة أنها قد

(686) إن قائمة المنشورات المتعلقة بالطاس المطلى بالمينا الموجود في متحف فرديناندوم إنسبروك قد تم تقديمها في الحاشية رقم ١٩٨ في قسم "تقنيات الزخرفة".

استخدمت بشكل كبير في زخرفة التحف والمشغولات المصنوعة من الذهب في الفن البيزنطي. وذهب بعض الباحثين إلى أن تقنية المينا هي ابتكار إيراني خالص، وأن هذه التقنية قد تطورت في إيران أولاً خلال العصر الإسلامي (انظر هامش ١٧٩، ١٨٢).

ولكن، وكما سبق التوضيح، فليس في إيران سواء في العصر الإسلامي المبكر أو في العصر السلجوقي، ما يُشير إلى وجود نماذج مزخرفة بالمينا. ووجود عمل يرجع إلى الأناضول، وهو النموذج الإسلامي الوحيد الكبير الذي طُبّق فيه تقنية المينا؛ يُقوّى الاعتقاد القائل بأن هذه التقنية إما أنها لأسطوات الفنون المعدنية لسلاجقة الأناضول، وإما لأسطوات تَعَلَّموها من أسطوات بيزنطيين.

إن أسفل الطاس الموجود في فرديناندوم والمزخرف بمينا صفراء، وبيضاء وخضراء، وفيروزية وزرقاء ومور = أرجواني وحمراء، عبارة عن قاعدة منخفضة يوجد بها مقبضان قد ثبتا في الطاسة بمسامير. وهذا الطاس المسطح الشكل، يذكر بالبياليه "Phiale" البرونزية ذات المقبضين المستخدمة في الأناضول في عصر فريج "Frig" (٦٨٧).

إن ظهور شكل هذا الإناء المستخدم في الألف الأول قبل الميلاد في الأناضول أمامنا مرة أخرى في نموذج آخر يعود إلى الأناضول في العصر

(687) إن الصحن البرونزية التي تعود إلى عصر الفريج والتي تم استخراجها من خرابات أنقرة وحفريات غورديون (والتي ترجع إلى القرن ٧، ٨ قبل الميلاد) معروضة في متحف حضارات الأناضول في أنقرة وفي متحف جامعة الشرق الأوسط التكنولوجية.

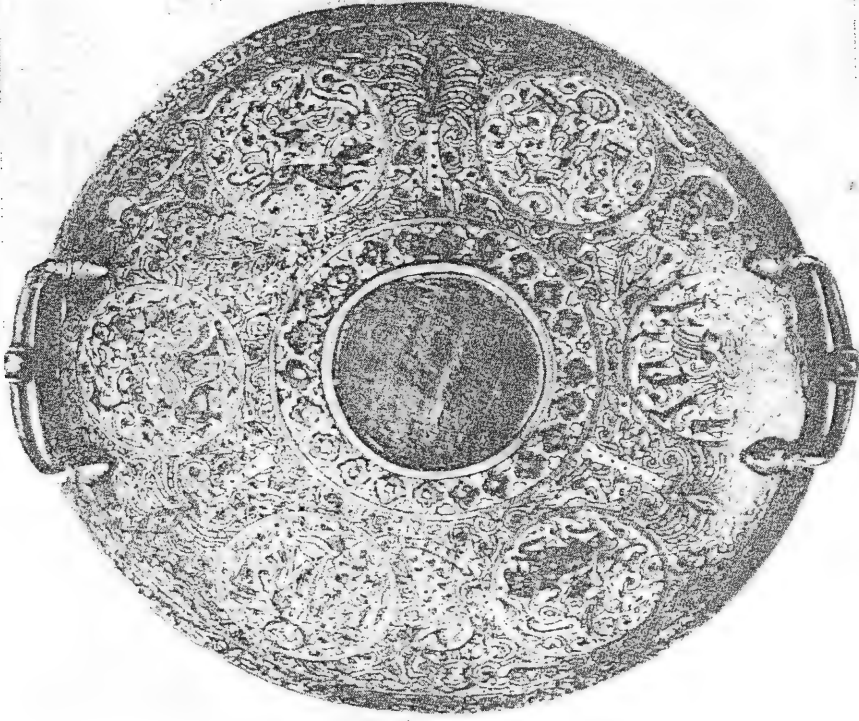
الإسلامي، وبعد مئات الأعوام، ليؤكد ارتباط صنَّاع الفنون المعدنية
الأناضولية بتراثهم القديم.



صورة ١٦٦ a

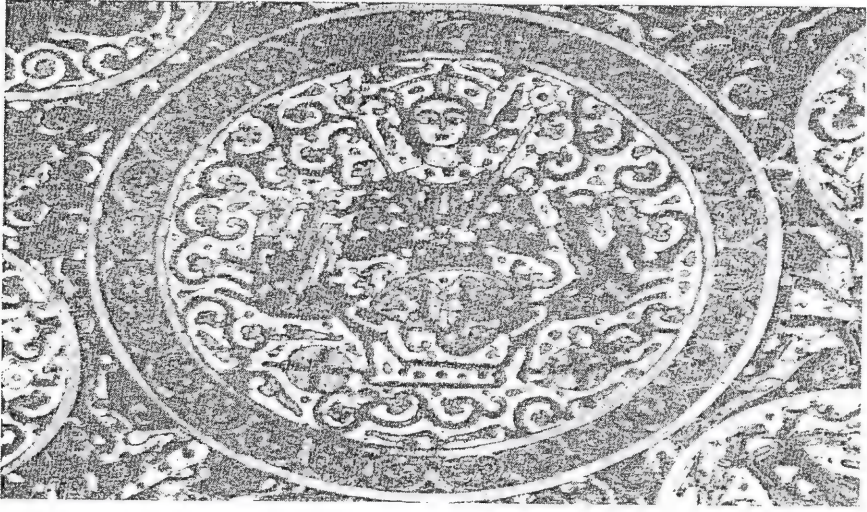
إن باطن الطاس ذى المينا ملثف بشريط كتابة عربية كُتبت بخط النسخ
على حافة الجدار الداخلي. وفي هذه الكتابة يُذكر اسم ركن الدين داود
(١١١٤/ ١١٤٤م = ٥٠٨ - ٥٣٩هـ) ابن سوکمان بن أرثوق أحد الملوك
الأرثوقيين، وأن ركن الدين داود الذى استمر حكمه فى حصن كيفا اعتباراً
من عام ١١١٤م = ٥٠٨هـ فمن المعروف أن وفاته كانت ١١٤٤م =

٥٠٨هـ. وهكذا فإن الطاس المزخرف بالمينا، يتضح أنه تُحَقِّقُ فنية ترجع إلى النصف الأول من القرن الثاني عشر.



صورة ١٦٦ b

إن الطاس المشغول بالمينا والذي يحمل اسم الملك ركن الدين داود يعكس تأثيرات الفن البيزنطي؛ سواء من ناحية تقنية الشغل بالمينا أو من الناحية الأيقونية، ففي داخل الميداليون الدائرية الكبيرة التي تتوسط الطاس تبرز تكوينة فنية "الصعود" التي يُظن أنها تمثل أو تجسد صعود الإسكندر الأكبر^(74*) إلى السماء (انظر صورة رقم (١٦٦ج-))، في هذا المنظر الذي يُصور الغرافين وهي تسحب العربة ذات العجلتين والتي يجلس عليها الحاكم الشاب، نحو السماء، نرى في يد الحاكم عصي تتدلى من أطرافها قطع من اللحم، وكأن الحاكم يسعى إلى تسريع الغرافين في ارتفاعها نحو السماء مشيراً لها بقطع اللحم. ويرى إيتنجهاوزن "Ettinghausen" أن الحاكم الذي يبدو في هذا المشهد يُمثل الملك ركن الدين داود الأرتوقي، وأن الصانع الذي زخرف الطاس قد أراد أن يُشابه بين داود والإسكندر ويخلده^(٦٨٨).



صورة ١٦٦ ج

⁽⁶⁸⁸⁾ انظر. Ettinghausen, R. "The Islamic Period". op. cit., p. 167.

إن فكرة "صعود الإسكندر إلى السماء" التي تُزيّن وسط الطاس الموجود في مريدنا ندوم، كثيراً ما نصادفها في الفن البيزنطي وبأشكال مختلفة، فنرى المنظر نفسه على لوحة رخامية^(٦٨٩) ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى أى السادس الهجرى وموجودة في كنيسة القديس ماركو في البندقية. وحيث يظهر شخص الإسكندر الذى يحتل اللوحة الرخامية، وهو جالس أيضاً على عربة ذات عجلتين تجرها الغرافين نحو السماء، وقد أمسك في يده صولجاناً يتدلى من طرفيه لحم الأرانب.

إن فكرة الصعود إلى السماء، نصادفها على صندوق من سن الفيل^(٦٩٠) يرجع إلى القرن التاسع أو العاشر الميلادى أى الثالث أو الرابع الهجرى ومعروض في متحف (Darmstadt Hessisches Landes). وكذا فوق لوحة^(٦٩١) معدنية مزخرفة بتقنية المينا، ومؤرخة بنهايات القرن الحادى عشر

⁽⁶⁸⁹⁾ انظر Dalton. O. M. Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, p. 159; Demus, O. The Church of San Marco in Venice, Washington D. C. 1960, p. 11; Volbach, W. F. ve Lafontaine-Dosogne, J. Byzans und der Christliche Osten, Berlin, 1968, Propylaen Bd. III p. 206, صورة. 108.

⁽⁶⁹⁰⁾ انظر Rice, D. T. Byzantinische Kunst, München, 1964, p. 441, fig. 407.

⁽⁶⁹¹⁾ انظر Ross M. C. "Enamels", Byzantine Art a European Art. كاتالوج معرض ١٩٦٤م أثينا. Die, Wessel, K. Byzantinische Emailkunst, Recklinghausen, 1967, p. 151 - 153, fig. 46.

وترجع إلى "بالا دى أورو" "Palad' oro" وموجودة فى كنيسة سان ماركو، أيضاً. وهما يُصوران الموضوع نفسه. إن وضع "Poz" أو موديل "Still" الغرافين الموجودة فوق اللوحة المشغولة بالمينا فى هذه الأعمال تُظهر تشابهاً قريباً إلى حد المطابقة مع الغرافين الموجودة فى مشهد "الصعود إلى السماء" الذى يتوسط الطاس الذى يحمل اسم الملك ركن الدين داود الأرتوقى.

إن منظر "صعود الإسكندر إلى السماء" والذى نصادفه كثيراً فى الفن البيزنطى الذى نفترض أنه كان منبعاً للإلهام فى الأعمال المعدنية السلجوقية فى الأناضول، نظيراً له آخر، استخدم فيه طير العقاب بدلاً من الغرافين فى تكوينه هذا المشهد. فعلى قطعة القماش^(٦٩٢) البيزنطية التى تعود إلى القرن العاشر والموجودة فى مُتحَف "Würzburg, Mainfrän-kischen" نرى فى مشهد "الصعود إلى السماء" عُقابين هما اللذان يسحبان شخص الإسكندر نحو السماء. فى هذه التكوينة الزخرفية، يوجد فى يد الإسكندر الذى صوِّر وهو جالس وسط العقابين المتلاصقين صولجان قد تدلت من طرفيه النباتات. ويجعل كل من وولبذاخ Valbach ولافونتين - دُوصوغنه Lafontaine - Dosogne (انظر هامش ٦٨٩) من العصى واللحم المتدلى منها رمزا "للشجاعة المفرطة والهجومية التى تشكل تكوينات العصور

⁽⁶⁹²⁾ انظر Baches, M. - Dölling, R. Art of the Dark Ages, New York, 1969, p. 219.

الوسطى المتمثلة في "hybris" الموجودة بكثرة في التكوينات الأصلية لمسيحي الشرق، والتي تمثلها "صعود الإسكندر إلى السماء" والتي نصادفها كثيراً في الأعمال البيزنطية.

وحول تكوينية "الصعود إلى السماء" والتي تحمل تأثيرات الفن البيزنطي، والتي تحتل وسط الطاس ذي الزخارف المينية والموجودة لدى فرديناندوم وعلى أطرافها، نرى ست ميداليونات تحتوى على رموز السلطة (انظر صورة ١٦٦ أ)؛ ففي إحدى هذه الميداليونات نرى عقاباً وقد أمسك في فمه ثعباناً، وفي اثنين منها نرى هياكل طواويس وقد بسطت أجنحتها وذيلها المزدانة بالزهور. وفي الميداليونات الثلاث الأخرى نرى تكوينات للغرافين والسباع وهي تُهاجم الحيوانات الأضعف منها "مثل الغزال والثور".

إن تكوينية "الأسد الذي يُصارع حيواناً أضعف منه في الغالب الغزال أو الثور" كانت مستخدمة في فن الشرق الأدنى منذ العصور القديمة (٦٩٣) هذا المشهد الذي يُجسد قوة وسطوة السلطة، كثيراً ما نصادفه فوق الأعمال الأناضولية، خاصة في جنوب شرق الأناضول منذ القرن الثاني عشر الميلادي أي السادس الهجري؛ نراها على مدخل اولو جامع (١١٧٩ -

(693) عن تكوينية "الأسد الذي يُصارع حيواناً أضعف منه" والتي تُشاهد في الفن

الساساني والأخميني والآشوري؛ انظر: Hartner, W. - Ettinghausen, R. "The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol", op. cit., p.

9 - 10. و 161 - 164, fig. 1

١١٨٠م = ٥٧٥ - ٥٧٦هـ "الجامع العظيم، فى ديار بكر، وعلى قلعة
خربوط الداخلية "سوت قلعه سى، من القرن ١٢" وعلى قلعة ديار بكر
الداخلية (١٢٠٧ - ١٢٠٨م = ٦٠٤ - ٦٠٥هـ) وعلى قطعة حجر جاءت
من جزيرة وموجودة فى متحف ديار بكر، وكلها تجسد صراع الأسد مع
الثور^(٦٩٤).

كما توجد التكوينة الزخرفية هذه التى تجسم "صراع الأسد مع الحيوانات
الأضعف منه" على زخارف الأعمال الأرمنية والبيزنطية الموجودة فى
الأناضول^(٦٩٥).

^(٦٩٤) انظر، Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü",
78 - 79: İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., p. 31.
9 - 10 و 87 - 88, Boğa Kabartmaları", op. cit., p. 87 - 88,
^(٦٩٥) وكنيسة هاهو = هاهول Ösk عن مشاهد "صراع الأسد مع الثور" التى تُشاهد فى
(كنيسة اوسك والتى ترجع إلى القرن العاشر الميلادى الرابع الهجرى فى
الفن الأرمنى فى الأناضول؛ انظر: Baltrusaitis, J. Etudes sur L'art
Pl. Médieval en Géorgie et Arménie, Paris, 1929. Pl. LXII, fig. 97
LXIII; Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa
Kabartmaları", op. cit., 91. صور 15 و 17. عن مشاهد "الأسد الذى
يلتهم حيوانات أضعف منه" والتى تُشاهد على الآثار البيزنطية فى القرن ١٢؛
انظر: Öney, G. "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuklu Etkisi",
100. صور Selçuklu Araştırmaları Dergisi, III, Ankara, (1971),
36- 38; Rice. D. T. "Iranian Elements in Byzantine Art", III e
Congres International d'Art et d'Archéologie Iraniens 1935,

واللافت للنظر، استخدام هذه التكوينة الزخرفية التى تجسد صراع الأسد مع الثور، أو الأسد وهو يلتهم الغزال منذ القدم فى فنون الشرق الأدنى، وأنها لاقت إقبالا ورواجا من قبل الفنانين فى أناضول العصور الوسطى فى زخرفة الأعمال سواء أكانت إسلامية أم مسيحية.

كما أن هيكل الطاوس الذى بسط جناحيه كالزهرة، وصوّر من الجبهة، وقد احتل مكانه فى اثنتين من الميداليونات التى تبدو فوق الطاس المزخرف بالمينا، هذا الهيكل مثل مناظر المصارعة الثنائية للحيوانات، فهى إذا كانت موجودة على الأعمال الفنية الإسلامية، فإننا نراها أيضاً مستخدمة فى زخرفة الآثار البيزنطية. وتُرى هذه التكوينة بين زخارف الطاس الفضى البيزنطية الذى يعود إلى القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري، ويوجد فى مُتحف الهرميتاج^(٦٩٦).

إن الفراغات الموجودة فيما بين الميداليونات التى تزخرف القسم الداخلى للطاس الميني، عليها مناظر ترسم لاعبي الأكروبات الذين نهضوا على العامود، والراقصة، ومناظر تُمثل لهو الملك وتسلّيه، وتكوينات شجرة الحياة المرسومة على هيئة نخلة يحميها غرّفينان. إن شخوص الراقصة التى

Moscou-Leningrad, 1939, p. 205, Pl. XC أعلى وأسفل، Pl. XCI، أعلى

وأسفل .

: Öney, G. "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuklu Etkisi". انظر^(٦٩٦)

op. cit., p. 115، صورة 40.

تصورها وقد رفعت إحدى رجليها، وقد أمسكت في يدها شالا طويلا، هذه الراقصة ذات وجهة مستدير، تتدلى جداول الشعر على صدغيها، لتذكرنا بمناظر الراقصة التي ترى سواء فوق الأعمال المعدنية في العصر الإسلامي (انظر: ١، ١١ أ-ب) أو التي تزيّن جدران قصر "جوسق الخاقاني" الموجود في سامراء (انظر هامش ٢٣٤).

إن شخوص الراقصة التي رفعت إحدى رجليها، وقد أمسكت شالا، نشاهدها أيضاً فوق أثر بيزنطي مزخرف بتقنية المينا، على لوحة ذات مينا (ترجع إلى منتصف القرن الحادي عشر أي الخامس الهجري) فوق تاج يرجع إلى الإمبراطور قنسطنتين التاسع ويوجد المتحف القومي في بوردابشته. فشخوص الراقصة تُشبه إلى حد كبير شخوص الراقصة الموجودة فوق الطاس الميني الذي يحمل اسم الملك ركن الدين داود الأرتوقي^(٦٩٧). كما أن البراعم المتسلقة التي تغطي أرضية اللوحات التي فوق التاج، تُشبه إلى حد التطابق الفلزات المتسلقة التي تزخرف أرضية الميداليون التي تحتل وسط الطاس الأرتوقية.

إن الطاس المصنوع باسم ركن الدين داود، غطي من الداخل والخارج أيضاً بزخارف المينا الملونة. وقد ترك قسم القاعدة الأوسط فقط فارغاً (انظر صورة رقم ١٦٦ ب)؛ ففي داخل الشريط الذي يلف حول أطراف القاعدة

⁽⁶⁹⁷⁾ انظر Wessel, K. op. cit., p. 98 - 102 و fig. 32 d-e و fig. 106 و fig. 33

موتيفات صليبية ذات اثنتى عشرة زاوية مستخدمة كموتيف حشو. ونصادف ذلك بكثرة فوق الأعمال البيزنطية المزخرفة بتقنية المينا والتي ترجع إلى القرون العاشر والحادى عشر والثانى عشر أى ٤ ، ٥ ، ٦ الهجرية^(٦٩٨)، وخلال أربع مادلونات من الست التى تُزَيَّن خارج الطاس، نرى التكوينات الزخرفية التى تصور المصارعة الثنائية للحيوانات التى تمثل سطوة السلطة، وفى اثنتين منها تم تصوير المصارعين والموسيقين الذين يُجسّدون مناظر تسلية الملك. أما الفراغات التى بين الميداليونات؛ فمزدانة بأشجار الحياة وشخص الموسيقين والراقصة. ويلتف عند الكنار الخارجى شريط من الكتابة الفارسية خُطَّت بخط النسخ. ولما كانت المينا فى هذا الجزء قد تهرأت، فقد تعذر قراءة الكتابة الخارجية.

إن وجود خط النسخ الذى يُعْتَقَد خبراء الخط أنه قد استُخدم فى خراسان فقط خلال هذا العصر، فوق طاس مزخرف بالمينا ويحمل اسم ملك أرتوقى ساد حكمه فى الأناضول فى النصف الأول من القرن الثانى عشر، يلقى بمزيد من الحيرة فى تعيين المنطقة التى صُنِعَتْ فيها هذه التحفة. وقد أرجع خبير النقوش ماكس ژان برهمن خبير النقوش "الأپجرافست" قد الطاس المزخرف بالمينا إلى خراسان، موضحاً أن خط النسخ لم يكن معروفاً فى

⁽⁶⁹⁸⁾ عن النماذج البيزنطية المزخرفة بتقنية المينا والمُستخدمة موتيفات الصليب ذى الاثنتى عشرة زاوية؛ انظر: p.142, fig. 28, p.90, fig. 22 a; Ibid., p. 79, fig. 46 g-h, p.145, fig. 46 i-k.

الأناضول في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي أي السادس الهجري^(٦٩٩). أما أتينجهوسن، فيطرح إمكانية أن يكون هذا الطاس المزخرف بالمينا قد صنعه أسطى خراساني يعمل تحت إمرة الأرتوقيين، واضعاً في الاعتبار حديث ابن بيبى عن الأعمال الأناضولية المزخرفة بالتكفيت الملون^(٧٠٠). إن الطاس المينى المصنوع باسم ركن الدين داود، يحمل التأثيرات الفنية البيزنطية الأيقونية بالقدر الذى يحمله من الناحية التقنية. ولهذا، فنحن ننضم أيضاً إلى وجهة نظر أتينجهوسن، وأن هذه التحفة قد أبدعها فنان خراسانى قد قَدِمَ إلى الأناضول، أو أنها صُنِعت على يد فنان أناضولى استطاع باقترار أن ينسخ بنجاح الكتابة الخراسانية، وربما كان صانعاً بيزنطياً وأنها قد صنعت فى الأناضول.

الآثار المَزَخْرَفَة بالنَّقُوش البارزة والمَصْنُوعَة بالصَّب:

من بين المشغولات المعدنية التى استخدمت فيها تقنية الصهر والصب والمزخرفة بالرسومات البارزة، والتى ترجع إلى العصر السلجوقي، نجد مرايا برونزية ولوحات ومطارق أبواب يمكن اسنادها إلى الأناضول.

إن إحدى المرايا السلجوقية مزخرفة برسوم وخطوط بارزة ومن ذوات المقابض ولكن مقبضها ناقص وفوق هذا النموذج رسوم كثيرة الشبه بتلك

⁽⁶⁹⁹⁾ انظر. Berchem-Strzygowski, op. cit., p. 125.

⁽⁷⁰⁰⁾ انظر. Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 168.

النماذج التي تصور مشاهد "الصعود إلى السماء" والتي تُرى وسط الطاس الميني الذي يحمل اسم الملك الأرتوقي ركن الدين داود (صورة ١٦٧) ^(٧٠١). إن وجود كتابة على المرأة الصغيرة التي يبلغ قطرها ٦ سم والتي تعود إلى مجموعة "هيرامانجيك" Heeramaneek ومع زخرفتها بتكوينة زخرفية تُمثل "صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء" يرجح أنها نموذج يمكن إرجاعه إلى القرن الثاني عشر وإلى منطقة "أرتوقلي" مثلها مثل ذلك الطاس الميني الموجود ضمن مقتنيات فرديناندوم.



صورة ١٦٧

: Grabar, O. Persian, Art. Kat. no. 51; Sceratto, U. op. cit., p. ⁽⁷⁰¹⁾ انظر

وهناك مرآة أخرى ذات مقبض مزخرفة بتكوينة "عقاب وقد جلس إنسان فوقه ويتضح أنها شكل أو تطور آخر لمفهوم "الصعود إلى السماء" وهي موجودة في متحف "ألبرت وفيكتوريا" "Albert and Victoria" (صورة ١٦٨) ^(٧٠٢). فوق هذه المراية الصغيرة التي يبلغ قطرها ٥,٥ سم، يُرى هيكل عقاب منقوش وقد بسط جناحيه وذيله، وصوّر جسده من الأمام والرأس في وضع "بروفيل" = وفي وسط هيكل العقاب، نرى جسم إنسان صغير، مستعد للطيران وقد أمسك بأجنحة الطائر. هذه التكوينة الزخرفية لها مثال نراه أمامنا في الفنون الفاطمية في القرن الثاني عشر الميلادي أي السادس الهجري. فبين الرسوم التي تزيّن السقف الخشبي المقرنص (١١١٤م) لـ "Capella Palatina" الموجودة في باليرمو ^(75*)، والمعروف أنه صنع على يد الفنانين المصريين وشمال الأفريقيين، توجد تكوينة زخرفية لعقاب منقوش وقد جلس على أواسط جسمه إنسان ضئيل ^(٧٠٣). إن الفرق الوحيد بين تكوينة قابيلا الموجودة في پالاتينه والتكوينة التي تزخرف المرآة الموجودة في متحف ألبرت وفيكتوريا هو أن هيكل العقاب مزدوج الرأس.

(702) أُدين بالشكر إلى إدارة متحف ألبرت وفيكتوريا لتلك الصورة التي قدّموا إلى

للأثر المسجل تحت رقم Env. no. 1536-1903 في مخازن المتحف. (crown

Copyright. Victoria and Albert Museum).

(703) انظر. Ettinghausen, R. Arabische Malerei. p. 46.

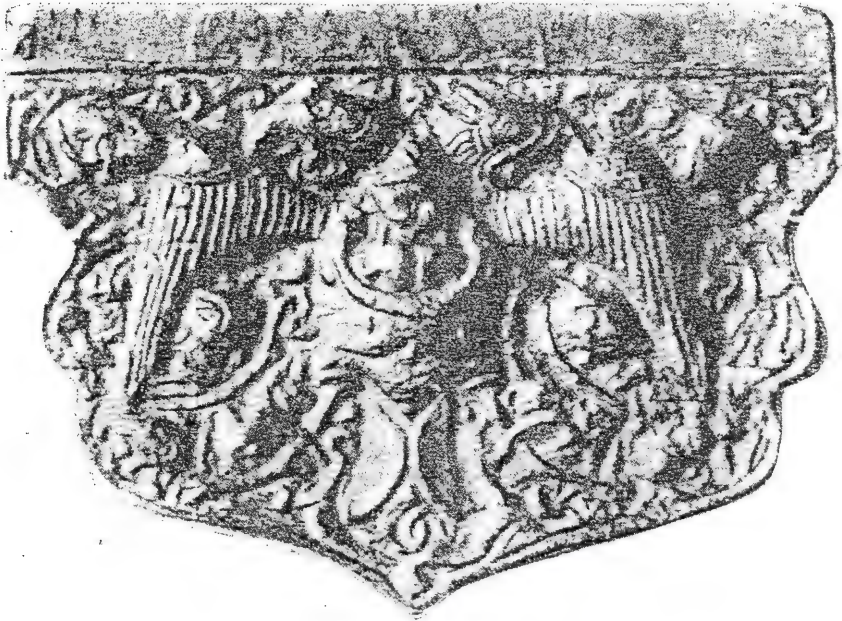


صورة ١٦٨

وكما سبقت الإشارة؛ فإن هيكل العقاب المزدوج الرأس والجسد الواحد يُرى لأول مرة في الفن الإسلامي فوق قطعة قماش حريري بويهية ترجع إلى القرن العاشر (انظر حاشية ٦٨٠)، ففوق صدر العقاب الذي يُزين القماش، نرى إنساناً مُجَنِّحاً وقد جلس متربعا. ولكن من المستحيل التكهن أو القول بشكل قاطع إن هناك شبها أو لا بين تكوينة قطعة القماش البويهية وفكرة "الصعود إلى السماء" التي نصادفها فوق الآثار الأناضولية سواء أكانت بيزنطية أم سلجوقية.

ومع أنه لا توجد معلومات تربط بين الكتابة الكوفية التي تلف حافة المرأة الموجودة في متحف ألبرت وفيكتوريا والأثر ذاته، فإنه يمكن الاعتقاد والتخمين أنها تعود إلى القرن الثاني عشر وإلى الأناضول مثل المرأة الموجودة في مجموعة هيرامانجيك والطاس الميني الموجود في فريناندوم والمزخرفة بنفس تكوينة "الصعود إلى السماء" التي تُزين هذه المرأة.

إن هناك تكوينة قريبة من تكوينة "هيكل الإنسان المستقر فوق جسد العقاب" والتي تزخرف المراة الموجودة في متحف ألبرت وفيكتوريا، نراها أمامنا على لوحة برونزية صنفها ميغيون "Migeon" على أنها أثر أرتوقي يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي أى السادس الهجرى وهى موجودة فى متحف اللوفر (صورة ١٦٩) ^(٧٠٤). إن هيكل العقاب المنقوش فوق هذه التحفة التى يعتقد أنها زخرفة عرش، يرى مزدوج الرأس وأن الذى جلس فوق وسطه هذه المرة هو شكل "رجل وقد أمسك هلالاً".



صورة ١٦٩

⁽⁷⁰⁴⁾ انظر. : Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 371, fig. 178.

لقد أوضحنا سابقا أن هيكل العقاب المزدوج الرأس قد استخدم بكثرة في الأناضول في القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين سواء فى زخرفة الأعمال المعمارية أو فى تزيين الأشغال اليدوية (انظر هامش ٦٧٩) وأن هناك عملات أرتوقية مزخرفة بهذا الشكل (انظر هامش ٦٨٢)، وأن نقودا أرتوقية مزخرفة بهيكل العقاب المزدوج الرأس قد سكت فى ديار بكر عام ١٢١٧م = ٦١٤هـ، وعلى نموذج منها^(٧٠٥) يرى شكل رأس إنسان على القسم العلوى لأجنحة العقاب. وهذه التكوينة الزخرفية المكونة من رأس إنسان وعقاب مزدوج الرأس من الممكن أن تذكر بمفهوم "الصعود إلى السماء".

إن هيكل الرجل الممسك فى يده هلالا والجالس متربعا فوق صدر هيكل العقاب المزدوج الرأس والذى يزخرف اللوحة البرونزية الموجودة فى متحف اللوفر، نطالعها بكثرة فى زخرفة الأعمال المعدنية اعتبارا من منتصف القرن الثانى عشر أى السادس الهجري؛ سواء فى إيران أو ما بين النهرين أو فى سوريا. وقد تناولنا سابقا وجهات النظر التى تناولت المفهوم الرمزي لهذا الشكل، وأوضحنا مفهوم "الرجل الممسك بالهلال" فى الفن السلجوقي؛ فالهلال "كوكب سيار فى العصور الوسطى" استخدم كرمز لكوكب القمر (انظر حاشية ٥٩١ - ٥٩٩). والكواكب والبروج واستخداماتها كرموز كانت رائجة لدى الزنكيين والأرتوقيين (فى ميزوپوطاميه وجنوب شرق الأناضول). واستخدمت فى الآثار المعمارية والمشغولات اليدوية وفوق العملات. إن رموز البروج والكواكب نراها مجتمعة دائما على الآثار

(705) انظر Artuk, İ. و: C. op. cit., Levha LI, no. 1210.

الإيرانية، فعلى الأعمال التى ترجع إلى المناطق الزنگية والأرتوقية تراها وقد صورت أحيانا مجتمعة وأحيانا أخرى منفردة. وأن تشخيص "الرجل الممسك بالهلال" من المعتقد أنه قد ظهر فى منطقة الجزيرة. ويرى آغا أوغلى أن هذه التكوينة هى شكل قد تطور بتأثير ثقافة الصابئين الذين يعبدون القمر والنجوم فى حران^(٧٠٦) (فمن المعروف أن هناك معبدا للصابئين فى حران حتى نهاية القرن الحادى عشر. وقد عاش الصابئة فى حران فى العصور الوسطى واختلطت أفكارهم بعبادات تعدد الآلهة، وبمعتقدات الكيمياء القديمة والأفلاطونية المحدثة).

إن هيكـل "الرجل الممسك بالهلال، الموجود على اللوحة البرونزية الموجودة فى متحف اللوفر قد صور أحيانا على هيئة "عقاب" الذى يرمز إلى "الشمس". وهذه التكوينة التى توحد بين رمزى "الشمس" و"القمر" تشبه شكل تكوينة "الصعود إلى السماء" المكونة من أشكال الإنسان والعقاب أيضا والتى تزخرف المرأة الصغيرة الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا، ولكنهما تختلفان من حيث المحتوى؛ ففى اعتقادى، أن تكوينة الإنسان والعقاب الموجودة فوق المرأة مرتبطة بمفهوم "صعود الإسكندر إلى السماء" الذى يعتبر منبع إلهام فنانى المعادن السلجوقية الأناضولية، والتى نصادفها بكثرة مستخدمة فى الفن البيزنطى، أما تكوينة "الرجل الممسك بالهلال والعقاب" والتى تزين سطح اللوحة، فإنها تحمل مفهوما فلكيا. ونحن على قناعة، مثل ميغوين "Migeon" تماما، بأن اللوحة الموجودة فى متحف اللوفر هى زخرفة عرش يعود إلى المنطقة الأرتوقية.

⁽⁷⁰⁶⁾ انظر، Ağaoğlu, M. "About a Type of...", op. cit., p. 43, حاشية 131.

هناك لوحة برونزية أخرى يمكن نسبتها إلى الأناضول، معروضة في متحف الدولة في برلين الغربية. هذه التحفة المزخرفة بتكوين زخرفي من أسدين أرجعها مسئولو المتحف إلى شرق الأناضول في القرن الثاني عشر الميلادي أي السادس الهجري^(٧٠٧). ونحن ننضم إلى هذا التأريخ لهذا النموذج الذي يحمل شخصية أثرية تسبق اللوحة الموجودة في متحف اللوفر. ومن مزايا العصر السلجوقي، هناك نموذج آخر يعتقد أنه يرجع إلى الأناضول، وموجود في متحف معهد ديترويت Detroit للفنون. فوق هذه المرأة التي هي من نوع المرايا ذات المقابض إلا أن مقبضها ناقص، يوجد هيكل "هربى harpi أى خطاف برأس واحدة وجسدين" (صورة ١٧٠)^(٧٠٨). إن تكوينات "الحيوان ذى الرأس الواحدة والجسدين" في الفن السلجوقي، تعتبر نادرة بالقياس إلى التكوينية الزخرفية المكونة من هياكل "العقاب المزدوج الرأس وذى الجسد الواحد". هذه التكوينات بصفة عامة تتكون من الأسود مثالها هياكل لأسد برأس واحدة وجسدين ترى على زخارف جصية بارزة مؤرخة بالقرن الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي / السادس الهجري وترجع إلى سراي ترمز في منطقة الأوزبك بالتركستان.

(707) إن رقم اللوحة البرونزية الموجودة في متحف الدولة في برلين الغربية هو I. 25/76 .

(708) انظر Agaoğlu, "A Note on Bronze Mirrors", Bulletin of the
: (هناك مرآة ثانية) Detroit Institute of Arts, vol. XIII-2, (1931), p. 18.
مزخرفة بتكوين الهربى ذى الرأس الواحدة 5135. لوالجسدين في متحف الدولة
ببرلين الغربية مسجلة في سجلات المتحف تحت رقم



صورة ١٧٠

هذه التكوينة الزخرفية نفسها، في زخرفة الأعمال السلجوقية الأناضولية، ونموذجها نصادفه في مدخل "آلاى خان" فى قلعة سلزان (١١٦٦م = ٥٦٥هـ) (فى بداية القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري) على

الطريق فيما بين آق سراى ونرثشهير^(٧٠٩). إن تكوينة "الأسد المنفرد الرأس ومزدوج الجسد" تحتل مكانها فوق زخارف حجرية (القرن ١١، ١٢) تعود إلى إيران وموجودة فى متحف اللوفر^(٧١٠). كما أنه من المعروف أن هناك تكوينة زخرفية مكونة من "سفنكس" ذى رأس واحدة وجسدين، ويوجد منها اثنتان أمكن إرجاعهما إلى سلاجقة إيران^(٧١١). هذه الزخارف البارزة الموجودة فى متحف اللوفر وحيفا والتي استخدمت السفنكس تعتبر نادرة فيما بين التكوينات الحيوانية السلجوقية المكونة من "جسدين ورأس واحدة". ومن الواضح أن الهياكل "المزدوجة الجسد والوحيدة الرأس" والتي ترى فوق المباني المهمة مثل النزل السلطانية والقلاع والقصور تحمل مفهوم الحماية والحراسة.

إن هياكل الهربى والتي ترى أحيانا مزدوجة وأحيانا منفردة قد استخدمت فى زخرفة الآثار المعدنية منذ أواسط القرن الحادى عشر الميلادى أى الخامس الهجرى فى إيران (انظر صور ٧٠ / ٩٧ / ١٠٦ / ١٠٨ / ١٢٣ / ١٢٧)، ويلاحظ أنها قد استخدمت أيضا على التحف الأناضولية

⁽⁷⁰⁹⁾ عن زخارف ترمز البارزة؛ انظر: Pugachenkova-Rempel, op. cit., صور

201 و 205. عن نماذج الأناضول؛ انظر: Ögel, S. "Selçuklu Sanatında Çift. gövdeli Aslan Figürü", Belleten, 26, Ankara, (1962), p. 529-538, Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan

Figürü", op. cit., p. 21-22, صور 57-58.

⁽⁷¹⁰⁾ انظر, Ögel, S. op. cit., p. 531, صورة 2.

⁽⁷¹¹⁾ انظر, Baer, E. "Sphinxes and Harpies, p. 17, حاشية 30. 67 fig.

والميزوبوطامية اعتباراً من أوائل القرن ١٣ أى ٧ هجري^(٧١٢). كما نصادف هياكل الهربى فى زخرفة الأعمال المعمارية التى ترجع إلى سلاجقة الأناضول^(٧١٣).

أوضح إ. بائر "E. Baer" أن شخوص الهربى الوحيدة أو المزدوجة التى نراها من حين لآخر فى زخرفة الأعمال المعدنية فى العصر السلجوقى قد استخدمت فى الغالب كرمز فلكي، وأنها كانت تستخدم للرمز إلى البروج إذا كانت فى شكل تجمع، وأنها كانت تمثل برج العذراء. ويوضح بائر أنه إذا كانت التكوينية عبارة عن زوج من الهربى فإن أحدهما يمثل برج العذراء والثانى يمثل الكوكب "عطارد" الذى يسيطر على هذا البرج^(٧١٤).

إن تكوينية "الهربى المزدوج الجسد والوحيد الرأس" التى تزخرف المرايا الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية ومتحف معهد الفنون فى ديترويت، نصادفها على تحفيتين معدنيتين ترجعان إلى إيران وهما فى القرن ١٣. أحد هذه النماذج الموجودة فى المتحف البريطانى مزادة ذات عشرة زوايا (انظر صورة ١٢٣)، والأخرى عبارة عن طاس ذى غطاء وقائم

⁽⁷¹²⁾ Ibid., p. 16.

⁽⁷¹³⁾ انظر Öney, G. "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü

Kabartmaları", Belleten, XXXI-122, (1967), p. 146, 7 b-c; Sarre, F. Konya Köşkü, (çeviri Ş. Uzluk), T.T.K. Yayınları, Seri IV-7, Ankara, 1967, صورة 13.

⁽⁷¹⁴⁾ عن الآثار المعدنية لعصر السلاجقة والتى استخدمت هيكلاً الهربى كرمز فلكي، انظر:

Baer, E. "Sphinxes and Harpies, p. 68 - 80.

وتعرف باسم "زازو زيسكوڤالى" "Vaso Vescovali" (انظر صورة ١٢٧ ب) ففوق غطاء زازو زيسكوڤالى نرى أشكال "هربي وحيد الرأس ومزدوج الجسد" وقد استقرت فى الفراغات التى تفصل بين الميداليونات الثمان الموجود داخلها رموز للكواكب السيارة. ومن غير الواضح تماما القصد من استخدام هذه الهربي وإلى أى شىء ترمز، ولكن كونها قد صورت مع الكواكب التى ترمز إليها، فإن فى هذا إشارة فإنها تحمل مفهوماً تتجيمياً. فإن إشارات البروج والكواكب التى ترى فى شكل متجمع فوق الأعمال المعدنية للسلاجة فى إيران، قد استخدمت بشكل مستقل فى ما بين النهرين والأناضول (وبخاصة اعتباراً من أواخر القرن ١٢ على الأعمال المعمارية والنقود التى ترجع إلى آل زنكى ومناطق الأرتوقيين. ولهذا فإنها تحمل مفهوماً تتجيمياً فلكياً كما طرح آغا أوغلى وهذا احتمال كبير.

أشرنا فى القسم الذى عرفنا فيه بمرايا سلاجة إيران، والتى تعود إلى العصر السلجوقي، إلى وجود مرايا قد استخدمت الكواكب والبروج على شكل جماعى فى العصر السلجوقي، ولكن لم يكن فى الإمكان بشكل قاطع تحديد الأماكن السلجوقية التى صنعت فيها. إن نموذجاً من المرايا السلجوقية التى استخدمت البروج والكواكب فى شكل متجمع، والتى توجد فى مجموعة أوتينغن واليرستين (صورة ١٧١)^(٧١٥). يحمل كتابةً تعطى معلومات مهمة يمكن أن تلقى الضوء فى توضيح المنطقة التى صنعت فيها. فعلى المرأة

⁽⁷¹⁵⁾ انظر، Grube, E. J. The World of Islam, p. 97, صورة: Kühnel, E. 49; Kleinkunst, p. 166, fig. 131; Ídem, "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1910", op. cit., p. 508; Meisterwerke, Taf. 140; Migeon, G. Manuel, vol. I. p. 392 - 394; Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 289; Sceratto, U. op. cit., p. 89 - 90; RCE, vol. XII, p. 67, no. 4491.

التي يبلغ قطرها ٢٤سم وهي من النوع ذى الحلقات يذكر اسم نور الدين أرتوق شاه من أرتوقى خربوط. فمن المعروف أن نور الدين أرتوق شاه الذى يعرف على أنه أبو الفضل أرتوق شاه بن خضر، بن إبراهيم، ابن أبى بكر، بن قره آسلان، بن داود، بن سوكرمان بن أرتوق هو ابن أخ الملك عز الدين أحمد (١٢٣٠ - ١٢٣٣) آخر الملوك الأرتوقيين، وأنه توفي عام ١٢٦٢م فاعتمادا على هذه المعلومة أمكن إرجاع المرأة الموجودة فى مجموعة أوتيجن - واليرستين إلى منطقة أرتوقية، وتاريخها بأواسط القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.

فى منتصف المرأة المصنوعة باسم نور الدين أرتوق شاه، يظهر هيكل عقاب هيراقلى. وداخل الشريط الذى يلف حول العقاب توجد سبعة تماثيل نصف بشرية متوالية، ويتضح أنها تمثل سبعة كواكب سيارة. هذه التماثيل التى ثبتت توكها الأرجوانية بإيزيمات تحمل تأثيرات بيزنطية قوية. إن التماثيل نصف البشرية المشابهة ترى فوق النقود الأرتوقية المؤرخة فيما بين ١١٨١ و ١٢٢٦م = ٥٧٧ - ٦٢٤هـ^(٧١٦). وحول أطراف التماثيل التى ترمز إلى الكواكب السيارة، هناك شريط عريض يوجد بداخله إشارات لاثنى عشر برجاً. وعلى حافة المرأة يوجد شريط من الكتابة النسخية تذكر اسم الشاه الأرتوقى. إن رمز البروج التى احتلت أماكنها داخل الميداليونات قد صورت مع رموز الكواكب السيارة التى تحكم البروج. فمثلا رمز الشمس كان مع برج الأسد، ورمز القمر مع برج السرطان، ورمز عطارد مع برج

(716) عن النقود الأرتوقية التى عليها هياكل نصفية عتيقة؛ انظر:

Artuk, İ و C. op. cit., Levha LII, no. 1223; Lane-Poole, s. op. cit., no. 455.

الجوزاء، ورمز فينوس مع رمز برج الثور، ورمز المريخ مع رمز برج الحمل، ورمز زحل مع برج الدلو، ورمز زحل مع برج الجدي. والمشتري مع برج القوس، وكوكب المريخ مع برج العقرب، وبرج الميزان مع كوكب الزهرة، وكوكب عطارد مع برج السنبلة.



صورة ١٧١

إن النموذج المبكر تاريخيا من المرايا السلجوقية التي استخدمت مجموعة من الرموز الفلكية، هي مرآة مؤرخة بتاريخ ١١٥٣م = ٥٤٨هـ وموجودة في مجموعة هراري بالقاهرة (انظر صورة ٨٢)، وهذه المرآة من

المرايا ذات الحلقات وقد زخرفت برموز الكواكب السبعة، وهناك شبيه لها من المرايا ذوات المقبض، وهي موجودة فى المتحف البريطانى، وقد تعرضنا لها عند الحديث عن المرايا السلجوقية (انظر حاشية ٤٧٣). وهناك نموذج آخر من المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية، ومؤرخة فى كتابتها، وهي موجودة أيضا فى مجموعة هرارى بالقاهرة. إن هذه المرأة ذات الحلقات تحمل تاريخا ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ وقطرها ١٨سم (صورة ١٧٢)^(٧١٧) والرموز البرجية التى عليها تشبه الرموز البرجية الموجودة فوق المرأة التى تحمل اسم أرتوق شاه، وتتبع هذه الرموز التتابع نفسه الموجود فى كليهما. والفرق الرئيس بين المرأة المؤرخة بـ ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ وملكة أرتوق شاه هو أن الشريط الأوسط الموجود فوق هذه التحفة تحتله شخوص الحيوانات الهاربة مكان الشخوص نصف البشرية، وأن الميداليون الأوسط قد استخدم الفنان فيه الموتيقات النباتية بدلا من العقاب الهرقلي. ويمكن أن نضمن أيضا أن هذه المرأة المؤرخة فى ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ هى نموذج يعود إلى جنوب شرق الأناضول أيضا.

: Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 394, fig. 199; Survey, vol. ⁽⁷¹⁷⁾ انظر
XII, Pl. 1301 B: RECA, vol. XII, p. 212, no. 4920.



صورة ١٧٢

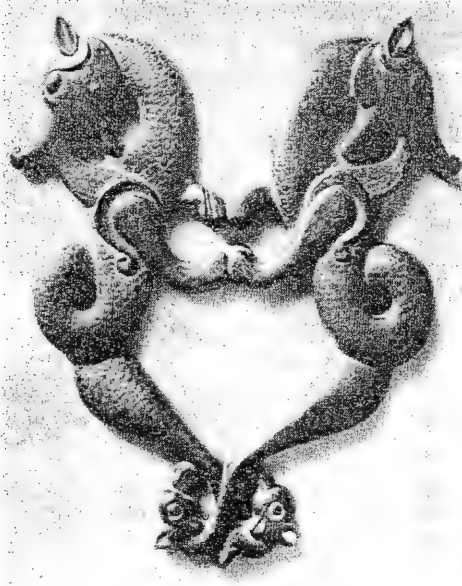
وهناك مرآة ثالثة موجودة فى متحف ألبرت وفىكتوريا مزخرفة
برموز الاثنى عشر برجاء، ونعتقد أيضا أنها ترجع إلى المنطقة الأرتوقية.
(انظر هامش ٤٩٢) وعلى سطح هذه التحفة، وإلى جانب تقنية الزخرفة
البارزة المستخدمة فى الزخرفة، فإن هناك أيضا استخداما للتكفيت. وحيث إن
هذه المرآة قد استخدم فيها التكفيت بالذهب، فإن هذه التحفة أيضا مثل

المرأتين الأخريين المزدانتين بإشارات البروج الاثنى عشر، وهذا يقوى احتمال أنها تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر. إن التكفيت بالذهب نصادفه أيضا على مرآة سلجوقية أخرى تعود إلى الأناضول (هذه التحفة الموجودة فى متحف طوبقابى سراى سوف نتناولها عند الحديث عن النماذج الموجودة فى المتاحف التركية).

إننا نعتقد أن المرآة الأرتوقية التى أمكن إرجاعها إلى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى والموجودة فى مجموعة أوتينغين - والرسيتين، سواء من ناحية الزخرفة، أو من ناحية تاريخ الصنع؛ فإنها كبيرة الشبه بالمرأتين الأخريين المزخرفتين بإشارات البروج والقريبتين منها تاريخيا (المرآة المؤرخة فى ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ والموجودة فى مجموعة هراري، والمرآة المزخرفة بترصيع ذهبى والموجودة فى متحف آلبرت وفيكتروريا) وهى جميعا تعود إلى جنوب شرق الأناضول، ولكن المرآة المؤرخة فى ١١٥٣م = ٥٤٨هـ والموجودة ضمن مجموعة هرارى أيضا والمزخرفة برموز الكواكب السبعة هى والمرآة ذات المقبض والكبيرة الشبه بها والموجودة فى المتحف البريطانى، يمكن تحديد أو تعيين أماكن صنعهما بشكل قاطع.

من بين الأعمال المعدنية التى تعود إلى العصر السلجوقى ومزخرفة برسوم بارزة تمت بأسلوب الطرق، توجد مطارق أبواب برونزية يمكن إرجاعها إلى جنوب شرق الأناضول؛ ومنها مطرقة تخص باب "أولو جامع"

الجامع الكبير في جزيرة "Cizre" موجودة ضمن مجموعة داويد كوبنهاج:
(رسم صورة ١٧٣) (٧١٨).



صورة ١٧٣

وفوق الباب الرئيس ذى
المصرعين الخاص باولو جامع
جزرة والمؤرخ ببدايات القرن
الثالث عشر، توجد مطرقتان
توأمتان^(٧١٩) إحداهما كما يعتقد
هى تلك التحفة، ووفقا
للمعلومات التى حصلنا عليها
من قائممقامية جزرة فإنها قد
سُرقت من باب اولو جامع
جزره فى شهر نوفمبر سنة
١٩٦٩م = ١٣٨٩هـ وأنها قد
أُخرجت إلى خارج البلاد فيما

بعد. ففي المكان الذى تثبت فيه المطرقة فى الباب، تحطمت القطعة التى على
هيئة رأس أسد والتى استقرت بين تتينين عند محاولة نزع المطرقة، وبقيت
فوق الباب.

⁽⁷¹⁸⁾ انظر. Davids Samling, p. 69, Kat. no. 38/ 1973.

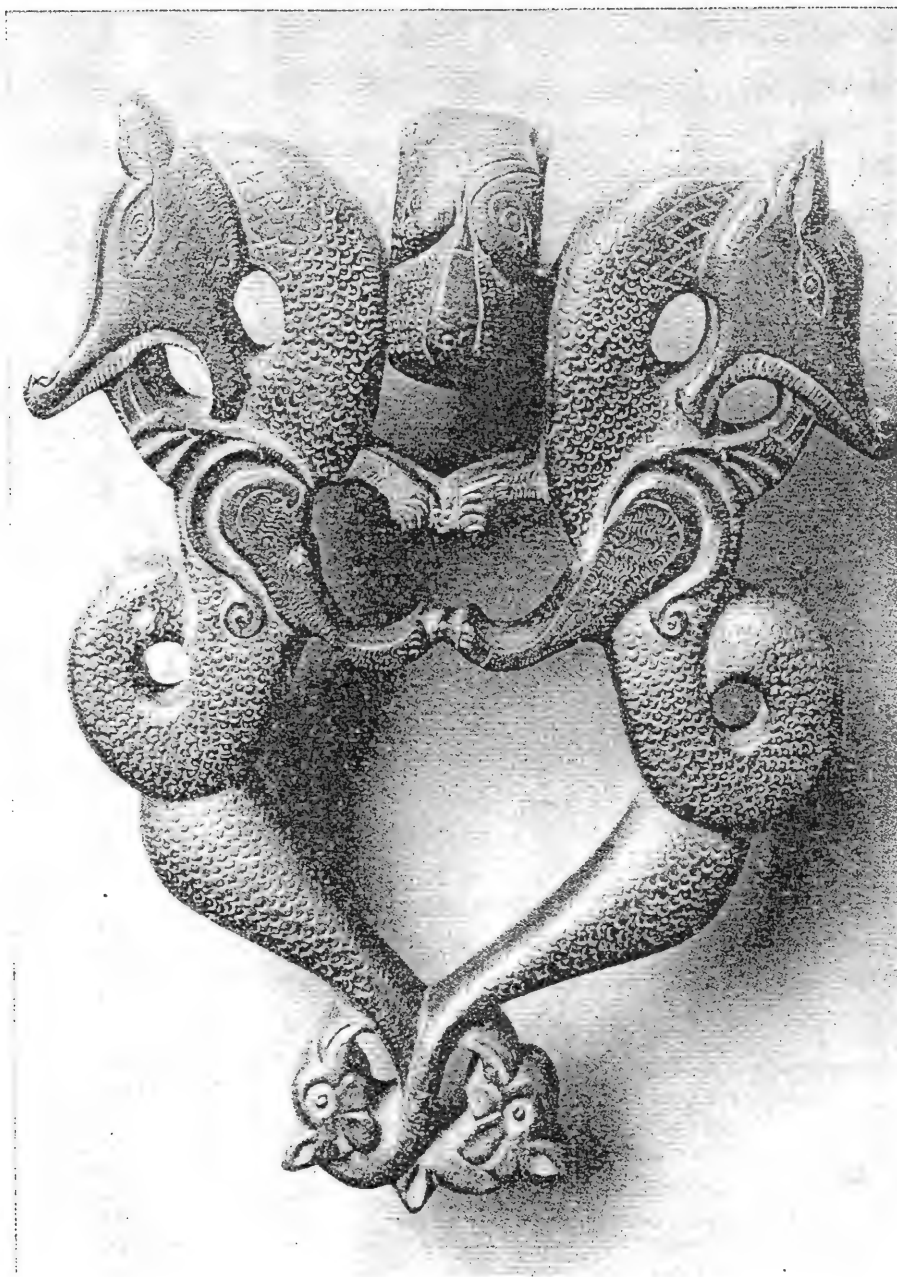
⁽⁷¹⁹⁾ عن المطارق ذات التتين والتى ترجع إلى باب الرئيس لجامع جزرة الكبير؛ انظر:
Önder, M. "Selçuklu Ejderi", Türkiye Turing ve Otomobil
. 2-4; Öney, G. Kurumu Belleteni, no. VIII - 287, (1966),
"Anadolu Selçuklu Sanatında Ejgürleri", op. cit., p. 178 - 179,
صورة 17.

أما المطرقة الثانية والتي ظلت فى مكانها تماما والمكونة من رأس أسد وشجاعين أى شعبانين ومثبتة فوق المصراع الثانى من الباب فإنها لم تتعرض لمثل مصير توأمها، ولذا فبناء على قرار من قائممقامية جزرة ودار الإفتاء بها، فقد نزعَت من مكانها، ثم وضعت أولا فى متحف ماردين ثم نقلت إلى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول (وسوف نتناول المطرقة الثانية السليمة والتي ترجع إلى اولو جامع جزرة فى القسم الخاص بتعريف النماذج الموجودة فى متاحف تركية).

إن شعبان المطرقة الناقصة للقطعة التى على شكل رأس أسد والموجودة ضمن مجموعة داويد كوبنهاج هى مخلوقات ذات عيون لوزية، وأذنان حادة ومجنحة. وقد صورت وكأنها تعض أذنانها. إن أجساد هذه الشعبان التى يبلغ طولها ٢٧,٥سم مغطاة برسوم حشف جلد الشعبان وتتكون من شكل حلزوني كبير وترتبط أطراف أذنانها ببعضها وتنتهى برعوس عقبان.

وهناك مطرقة ثالثة تنسب إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى أيضا، وتشبه إلى حد التطابق مقبضى اولو جامع فى جزرة، ولهذا فهى ترجع إلى المنطقة نفسها، وهى معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية (صورة ١٧٤)(٧٢٠).

(720) انظر Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 160
162; Glück-Diez. op. cit., abb. 450; Grube, E. J., The World of
Islam, . 80, fig. 46; Kühnel, E. Kleinkunst. p. 166, fig. 130;
Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 14.



صورة ١٧٤

لقد أشرنا آنفاً إلى أن الثعابين التي نصادفها كثيراً في زخرفة الأعمال السلجوقية كانت تحمل مفاهيم رمزية، وأنها كانت ترمز مع العناصر الأخرى المستخدمة معها إلى النماء والبركة أو إلى الصراع مع الظلمة والشر. وأوضحنا كذلك أنها كانت أحياناً تمثل كوكب الجوزاء (انظر حاشية ٣٧٣). وبصفة عامة فإننا نصادف بكثرة أشكال الثعابين التي التفت حول بعضها على الكثير من الخامات المختلفة، وبخاصة على أعمال الأناضول وشمال سوريا وما بين النهرين والتي ترجع إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر. فهي موجودة مثلاً على أبواب القلاع والخانات وفي زخرفة الجسور والاستراحات = "كروان سرايات"^(٧٢١). وأحياناً كانت تستخدم الثعابين منفردة في زخرفة الأعمال التي تعود إلى العصر السلجوقي، وأحياناً مع الأسود، أو العقبان المزدوجة الرؤوس، أو الثيران، أو مع شخوص بشرية. ونراها أحياناً وقد رسمت مع موتيف شجرة الحياة. في عالم الهياكل والشخوص السلجوقية المختلطة إلى حد بعيد، ليس بالإمكان القطع بأسباب استخدام الهياكل الحيوانية المختلفة؛ ولكن من الممكن التخمين أن أشكال الشخوص التتينية

(721) عن الأعمال المعارية السورية وبلاد ما بين الرافدين التي استخدمت هياكل تتينات مزدوجة، وترجع إلى العصر السلجوقي؛

Aslanapa, O. Türk Sanatı, vol. I, p. 99, صورة 155 و p. 100 صورة 156 و p. 111-112; Berchem-Strzygowski. op. cit., p. 83, fig 31 و p. 84, fig. 32; Migeon, G. Manuel, p. 666, fig. 93. Çiftteejder jigürlerinin kullanıldığı Anadolu yapıları için bak: İnal, G. Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çerçevesi İçindeki 1-2, 6, 11-13, 22-23, 31; Öney, G. "Anadolu Yeri", op. cit., 22-23. Selçuk Sanatında Fjder Figürleri", op. cit., 1-13 و 22-23.

التي تحتل أماكنها على الأعمال المهمة كالجسور والخانات والاستراحات وأبواب القلاع، تحمل مفاهيم حماية أو حراسة، أو أنها قد استخدمت كطلسم أو لمنع الحسد.

إن شعابين المطارق التي تخص جامع جزيرة الكبير، والمقبض = المطرقة المشابهة والموجودة في متحف الدولة ببرلين الغربية، قد صورت = رسمت مع رأس الأسد. والأسد الذي هو معروف بأنه رمز "الشمس" أو "الضياء" يحمل معنى أو مبدأ يخالف شخوص الشعبان الذي يرسم مع هياكل العقاب أو أبو الهول كمثال لذلك؛ فمن المعتقد أن تصويرها مع القمر يمثل الظلمة^(٧٢٢). وأن التنينين المنتهية أذناهما برعوس العقاب، على المطارق الأرتوقية ربما قد استخدمتا كرمز "للشمس" و"القمر" أو "الضياء" و"الظلمة". وهذا محتمل جدا. هذه التكوينة إلى جانب كونها ترمز إلى الضياء، فإننا نعتقد أيضا، أنها قد استخدمت بمفهوم الحراسة والحماية.

إن تكوينة "التنينين وفي وسطهما رأس الأسد" التي نراها على مطرقتي جامع جزيرة الكبير، لها شبيه يمكن أن يكون متطابقا معهما، وهي تكوينة تعود إلى عصر الملك ناصر الدين محمود (١٢٠٠ - ١٢٢٢م = ٥٩٧ - ٦١٩هـ) الأرتوقية. ففي المخطوطة المسماة "Otomata" لـ "الجزارى" = El-Cezarî والمعروف أنها كتبت في ديار بكر سنة ١٢٠٦، نراها فيما بين المنمنمات التي تصور الآلات الميكانيكية^(٧٢٣). فوجود تكوينة زخرفية مكونة من "زوج من الشعبين ورأس الأسد" فيما بين منمنمات مخطوطة كتبت في

⁽⁷²²⁾ انظر. Öney, G. "Ejder Figüeleri", op. cit., p. 179, 187, 190.

⁽⁷²³⁾ إن الميناتور الذي يصور المطرقة التنينية، موجود في الصفحة (a 169) ومن المخطوطة رقم A 3472 والموجودة في متحف سراي طوب قابي. وإنني أقدم بالشكر إلى أ.د. إينال الذي قدم إلى هذه المعلومة.

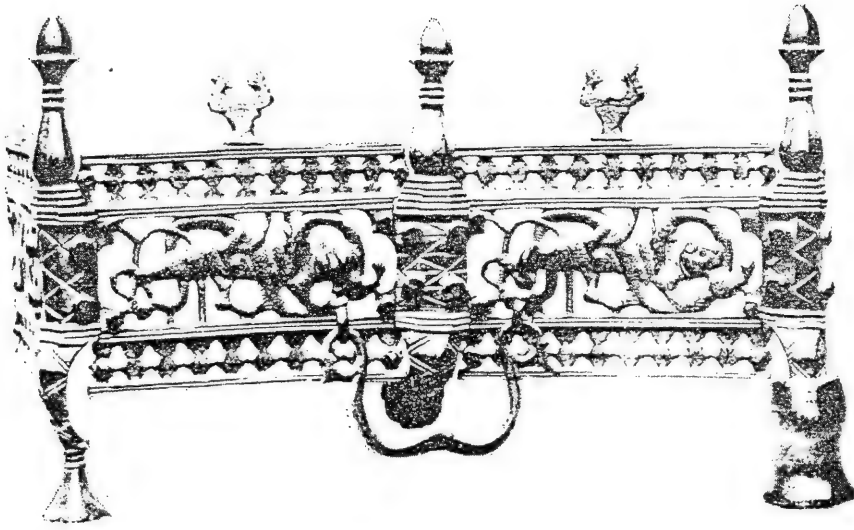
ديار بكر فى أوائل القرن الثالث عشر تؤكد تأريخ المطارق البرونزية التى ترجع إلى منطقة الأرتوقيين والتى استخدمت نفس التكوينة فى بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى أيضا.

* * * * *

كما يوجد هاونات ودراهم فيما بين الآثار المعدنية التى تعود إلى العصر السلجوقى ومشغولة برسوم بارزة تمت بأسلوب الصب، ولكنها لما كانت تخلو من أية كتابات، أو لا يمكن استخلاص أى معلومات من كتاباتها، فمن هنا يصبح من الصعب القطع بأن هذه الدراهم والهاونات السلجوقية ترجع إلى إيران أو إلى ما بين النهرين أو أنها ترجع إلى الأناضول. ولما كانت النماذج التى وصلت إلينا كانت من الأناضول بخاصة، فإن احتمال صب هذه الهاونات وضرب هذه الدراهم فى ورش الأناضول هو احتمال كبير للغاية.. ولهذا السبب، فإننا سوف نتناول الدراهم، والهاونات التى ترجع إلى العصر السلجوقى والموجودة ضمن المجموعات التركية فى القسم الذى سنعرف فيه بالآثار الموجودة فى المتاحف التركية.

الآثار المشغولة بتقنية التخریم والمصنعة بأسلوب الصهر والصب:

من بين الأعمال المعدنية السلجوقية والتى أمكن إرجاعها إلى الأناضول والتى صنعت بأسلوب الصهر والصب وزخرفت بتقنية التخریم يوجد موقد وقطع موافد. هذه النماذج المشغولة بتكوينات التتين، هى مثل المطارق ذات التتين والتى ترجع إلى المنطقة الأرتوقية، قد صنعت فى الغالب فى ورش فى جنوب شرق الأناضول.



صورة ١٧٥

والجدران الجانبية (صورة ١٧٥)^(٧٢٤). للموقد البرونزى الذى يأخذ شكل مربع قائم والموجود فى مجموعة هرارى بالقاهرة، مكونة من لوحات. ويوجد على هذه اللوحات تكوينات زخرفية بتقنية التخريم، عبارة عن شجاع يصارع أسدا، وعلى الزوايا العلوية لهذه اللوحة التى تثبت بالأقسام الصلدة بمسامير ضخمة والتى تم صبها كقطع منفصلة، ترى هياكل الشجاع وهى تقف متواجهة. إن التكوينات الزخرفية المكونة من ثعبانين والتى ترسم أحيانا متحدة مع هياكل أخرى، أحيانا منفردة، والتى تتماسك مع بعضها فى الأجزاء التى تخص الجسد، وكما سبق وأن أوضحنا - نصادفها

(724) انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1379 B. R. هذا الأثر الذى أرجعه هرارى إلى إيران فى القرن ١٤، فى اعتقادى أنه نموذج يرجع إلى جنوب شرق الأناضول، وأغلب الظن إلى القرن ١٣ الميلادى أى ٧ الهجري.

على الكثير من الخامات فى العصر السلجوقى وبخاصة فيما بين النهرين
وشمال سوريا والأناضول (انظر حاشية ٧٢١). إن تكوينة زوج الثعابين،
والتي أخذت مكانها فوق السكة الخاصة بملك حصن كيفا الأرتوقى فخر الدين
قره أرسلان (١١٤٤ - ١١٧٥ م = ٥٣٩ - ٥٧١ هـ)^(٧٢٥)؛ يعتقد أنها كانت
تستخدم كشعار لقره أرسلان^(٧٢٦). إن التكوينة الزخرفية المكونة من شجاعين
تتشابك الأجزاء السفلية من بدنيهما، واللذين يقفان متواجهين، وهى التكوينة
التي تزخرف الحافة العلوية للموقد الموجود ضمن مجموعة هرارى
بالقاهرة، يوجد شبيهة لها فوق شاهد قبر موجود فى متحف الفن الإسلامى
بالقاهرة، والذي يرجع إلى طوران شاه (١٢٣٧ - ١٢٥٠ م = ٦٣٥ -
٦٤٨ هـ) أحد الأمراء الأيوبيين الذين حكموا حصن كيفا بعد الأرتوقيين^(٧٢٧).
كما توجد لوحتان أخريان تشبهان إلى حد التطابق اللوحات التي
زخرفت بتكوينة مصارعة التتين والأسد، والتي يعتقد أنها متعلقة برمزية
الشمس/ والقمر على موقد مجموعة هرارى؛ إحداهما فى متحف غرنوبل
"Grenoble" (صورة ١٧٦ أ)^(٧٢٨). والثانية موجودة فى صالة عرض
فنون بالتي مور والترس "Baltimore Walters Art Gallery" (صورة

⁽⁷²⁵⁾ انظر Lane-Poole, s. op. cit., vol. III, p. 123, PL. VII, no. 329.
⁽⁷²⁶⁾ Diez, E. Aslanapa, D. Türk Sanatı, İstanbul, 1955, p. 254-265.

⁽⁷²⁷⁾ عن زوج التتين الذى نراه فى زخرفة ضريح أمير أرضروم؛ انظر:

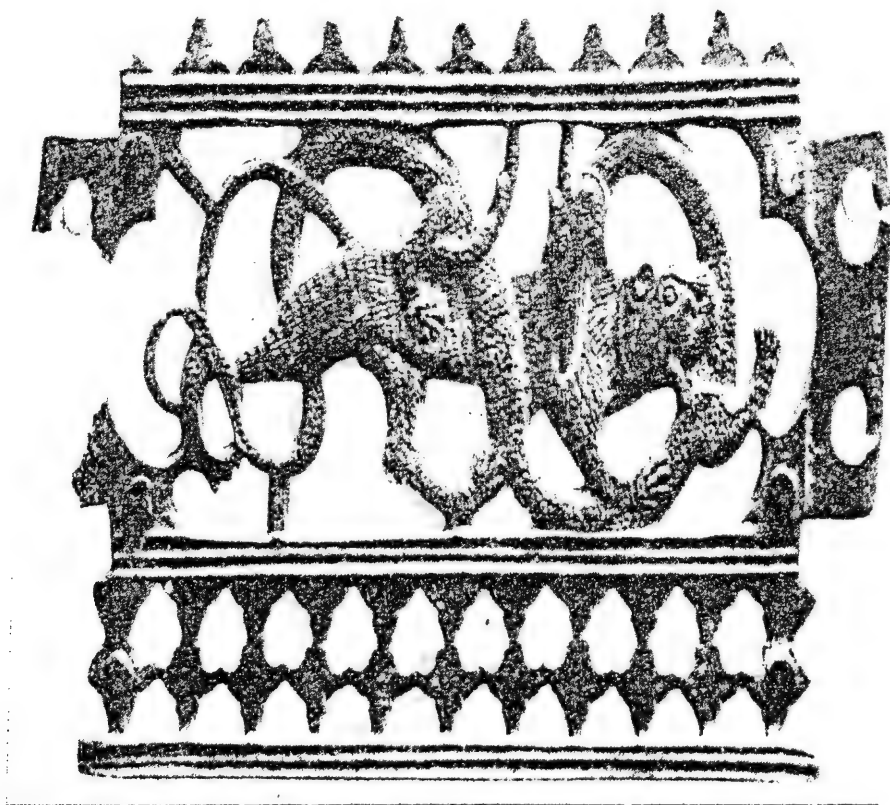
Öney, G. "Ejder Figürleri", op. cit., p. 181, صورة 23.

Berchem-Strzygowski. op. cit., p. 84, fig. 34; Migeon, G. Manuel. vol. I, p. 265, fig. 92. وعن شاهد القبر الموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة؛ انظر:

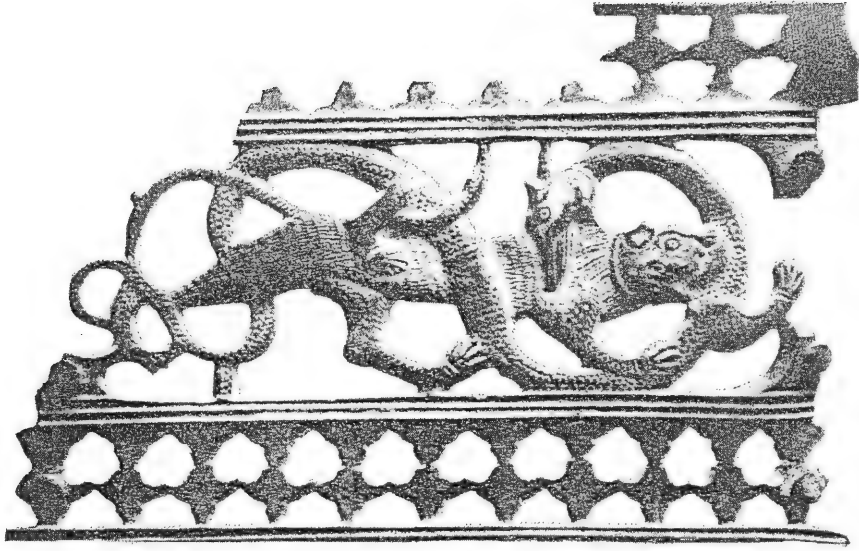
⁽⁷²⁸⁾ انظر Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 373, fig. 181.

١٧٦ ب)^(٧٢٩). وقد أرجع "ميغوين" "Migeon" النموذج الموجود في غرنوبل إلى المنطقة الأرتوقية. إن المواد المشغولة بتكوينات "مصارعة التنين والأسد" و"زوج التنين اللذان يقفان وجها لوجه" أعتقد أنها نماذج ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣م أي ٧هـ، وأنها أى تلك الأشكال كانت رائجة في جنوب شرق الأناضول. إن رسوم حشف الثعبان التى تغطى أبدان الشجعان التى تزخرف المواد، وآذانها المدببة ورعوسها ذات العيون اللوزية لتظهر تشابها كبيرا مع رسوم الشجعان الموجودة فوق المطارق الخاصة بجامع جزيرة الكبير. هذا التشابه يؤيد الاقتناع القائل بأن المواد البرونزية يمكن إرجاعها إلى المنطقة الأرتوقية.

⁽⁷²⁹⁾ انظر. Graber, O. Persian Art, Kat. no. 60.



صورة ١٧٦ a



صورة ١٧٦ b

الآثار المصنوعة بتقنية الطرق أو الصب والمشغولة بأسلوب التكفيت:

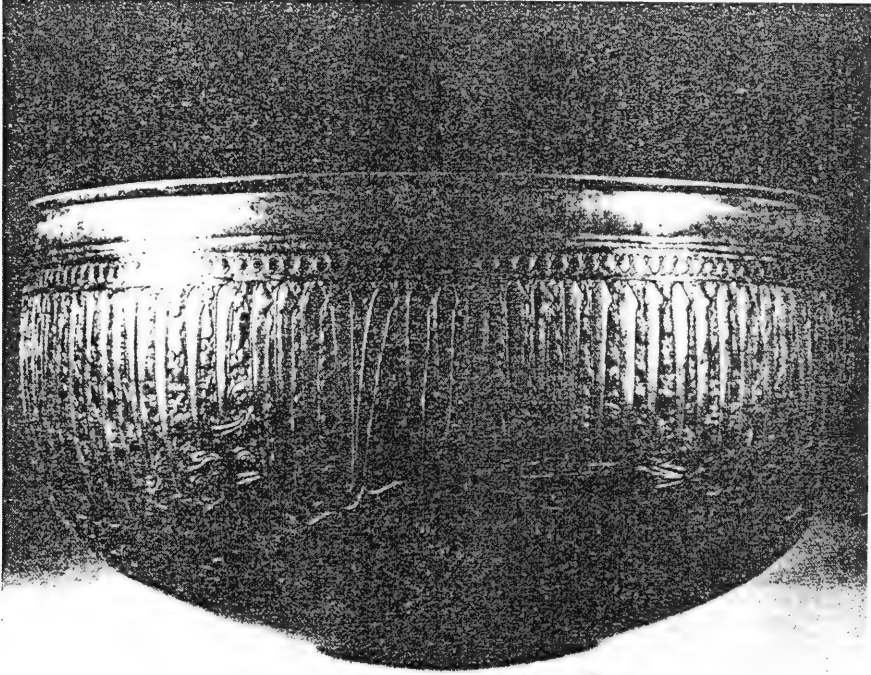
أوضحنا خلال تناولنا للآثار المشغولة بأسلوب التكفيت ببلاد ما بين النهرين وسوريا، أن الإبريق المؤرخ بسنة ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ والذي يحمل توقيع الأسطى الموصلى الذكى (انظر صورة ١٣٦، وحاشية "٦١٢") والشمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ والذي يحمل توقيع غلام هذا الأسطى والذي يسمى "أبو بكر بن الحاجى جالداق" (انظر صورة ١٣٧ وحاشية ٦١٦) وإبريق آخر مؤرخ بسنة ١٢٢٦م = ٦٢٣هـ (انظر صورة

١٣٨ وحاشية ٦٢١) أنها آثار من الراجح أنها قد صنعت من أجل الملك المسعود مودود (١٢٢٢ - ١٢٣١ م = ٦١٩ - ٦٢٩ هـ) الأرتوقى فى ديار بكر. (انظر حاشية ٦١٨، ٦١٩). وقد أرجع "د. س. رايس" D. S. Rice تلك الآثار المرصعة إلى "طشتخانة المسعود" وأن الشمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥ م = ٦٢٢ هـ (حسب قيده)، والأباريق المصنعة فى سنة ١٢٢٣ م = ٦٢٠ هـ، ١٢٢٦ م = ٦٢٣ هـ والتي صنع أحدها قبل الشمعدان بسنتين، والآخر بعد سنة، قد صنعت كلها فى ديار بكر. وأن هذه القطع الثلاث يمكن تصنيفها بأنها أعمال أرتوقية حسب زعمه^(٧٣٠). ولكن فى اعتقادى أن هذه الأعمال التى صنعت على يد صناع موصلين يجدر تصنيفها على أنها "تماذج تعود إلى بلاد ما بين النهرين = ميزوبوطاميه".

وعدا هذه النماذج الثلاثة التى ذكرناها سابقا والتى تحمل توقعات الصناع الموصلين، والتى يظن أنها صنعت فى منطقة الأرتوقيين، فإن أعداد النماذج التى يمكن إرجاعها إلى الأناضول من بين الأعمال المعدنية الخاصة بالعصر السلجوقى المشغولة بأسلوب الترصيع تعتبر قليلة جدا. ومن الأعمال المشغولة بأسلوب الترصيع والتى صنع بعضها بتقنية الصب وبعضها الآخر بتقنية الطرق، يوجد على واحد منها فقط معلومات يمكن أن تلقى الضوء على المنطقة التى صنعت فيها هذه التحفة؛ فكتابة هذا العمل تذكر اسم ملك ماردين الأرتوقى قره أرسلان بن الغازى (١٢٦١ - ١٢٩٣ م = ٦٦٠ - ٦٩٣ هـ)، وهذه التحفة عبارة عن طاس من النحاس الأصفر وصنع بأسلوب الطرق. هذا الطاس النحاسى المعروف أنه يعود إلى مجموعة قصتلانى

⁽⁷³⁰⁾ انظر. Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 320.

”Castellani“^(٧٣١) التي كانت في روما في وقت ما. وطبقا لما أوضحه ملكيان چيروانى = ”Melikian chirvani“ فإن هذا الطاس يوجد حاليا ضمن مجموعة خاصة في باريس لعائلة لا تود أن تصرح باسمه في الوقت الراهن (صورة ١٧٧)^(٧٣٢).



صورة ١٧٧

وعلى السطح الخارجى للطاس الدائرى والذى يبلغ قطره ٣٠,٢ ×

⁽⁷³¹⁾ انظر. Lanci, M. op. cit., vol. II, p. 163.

⁽⁷³²⁾ انظر Melikian-Chirvani, A. S. "Le Bassin du Sultan Qara Arslan ibn il-Gazi", Revue des Etudes Islamique, 36-2, (1968), p. 263 - 268, Pl. XI-XII.

١٢,٥ اسم وصنع باسم قره أرسلان بن الغازي؛ يوجد شريط عريض من الكتابة التي خطت بخط النسخ، واستقرت حبات الخرز داخل العقد الموجودة على الحافة العلوية للشريط، لتزدان بشريط مفتول ومبروم. وقد رصعت أطراف الكتابة المكتوبة بخط النسخ والنخيل النصفى الموجودة على أطراف الأفرع المكتوبة التي تزخرف أرضية الكتابة، والبراعم التي على هيئة البقلوة رصعت كلها بورق الذهب والفضة.

وطبقا لما ذهب إليه "مليكيان جيرواني" ففي داخل الطاس في الوسط تماما توجد وردية (Rozet) ضخمة تشبه أقحوانا ذا ثمانى ورقات. وعلى أطراف هذه الوردية الزهرية اصطففت أشرطة متوافقة زخرفت من داخلها بصفوف من الخرز وموتيفات نباتية. وآخر شريط على السطح الخارجى تكون من فسانل زهرة اللوتس وقد صفت على شكل أشعة مثل أشعة الشمس.

هذه الطاسة التي زخرفت بتكوينة جمالية يتضح أنها ترمز إلى الشمس من الداخل، وخارجها بشريط من الكتابة، هي واحدة من النماذج النادرة التي لم تستخدم الشخص البشري أو الحيوانية في زخرفتها فيما بين الآثار المعدنية السلجوقية والتي طبقت تقنية التكفيت.

وطبقا لما أوضحه ملكيان جيرواني، فعلى حافة فوهة الطاس الذى يحمل اسم قره أرسلان بن الغازي توجد كتابتان؛ إحدهما كتابة قيد أى سجل يقال إنها تمت بأمر الملك داود ابن الملك الصالح" وعلى الكتابة الأخرى قيد يسجل "أنها قد تمت بأمر الملك مجد الدين عيسى ابن الملك المظفر". إن الملك الصالح الذى يظهر اسمه فى الكتابة الأولى هو "الملك

الصالح محمود" تولى العرش عام ١٣٦٧م = ٧٦٩هـ ولكنه حكم لمدة عام واحد. أما الملك نجم الدين عيسى الذى يذكر اسمه فى الكتابة الثانية، فقد ساد حكمه فيما بين عامى ١٣٧٦ و ١٤٠٦م ٧٧٨ و ٨٠٩هـ وهكذا يتضح أن إحدى الكتابات التى على الطاس الخاص بقره أرسلان بن الغازى كُتبت عام ١٣٦٧ والكتابة الأخرى كُتبت فى نهايات القرن الرابع عشر الميلادى أى الثامن الهجري.

أمر الملوك الأرتوقيون الذين ساد حكمهم فى النصف الثانى من القرن ١٤م أى ٨هـ بكتابة أسمائهم فوق أثر صُنع باسم جدتهم الكبير قره أرسلان بن الغازى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن ١٣م أى ٧هـ، يعنى أنهم أرادوا إظهار كما لو كان الطاس قد صنع لهم، وفى هذا إشارة إلى أن آخر الملوك الأرتوقيين فى ماردين لم يكونوا فى وضع مادى يجعلهم يطلبون تحفاً جديدة.

* * * * *

من بين الآثار المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية والمنقوشة بتقنية الترصيع، والتى استخدم فى نقشها هياكل "عقاب بجسد واحد ورأسين". ويوجد شمعدان أيضاً يُعتقد أنه نموذج يرجع إلى الأناضول. إن الشمعدان البرونزى المزخرف بتكفيمات فضية فوقه، والذى تم بتقنية الصب، والموجود فى متحف الدولة فى برلين الغربية ضمن مجموعة صارى "Sarre" غنقه ورأسه ناقصان. (صورة ١٧٨) (٧٣٣). إن قطر قاعدة الشمعدان ٢٩سم وارتفاع قسم البدن ٢٠سم، البدن تم تقسيمه إلى تسع زوايا

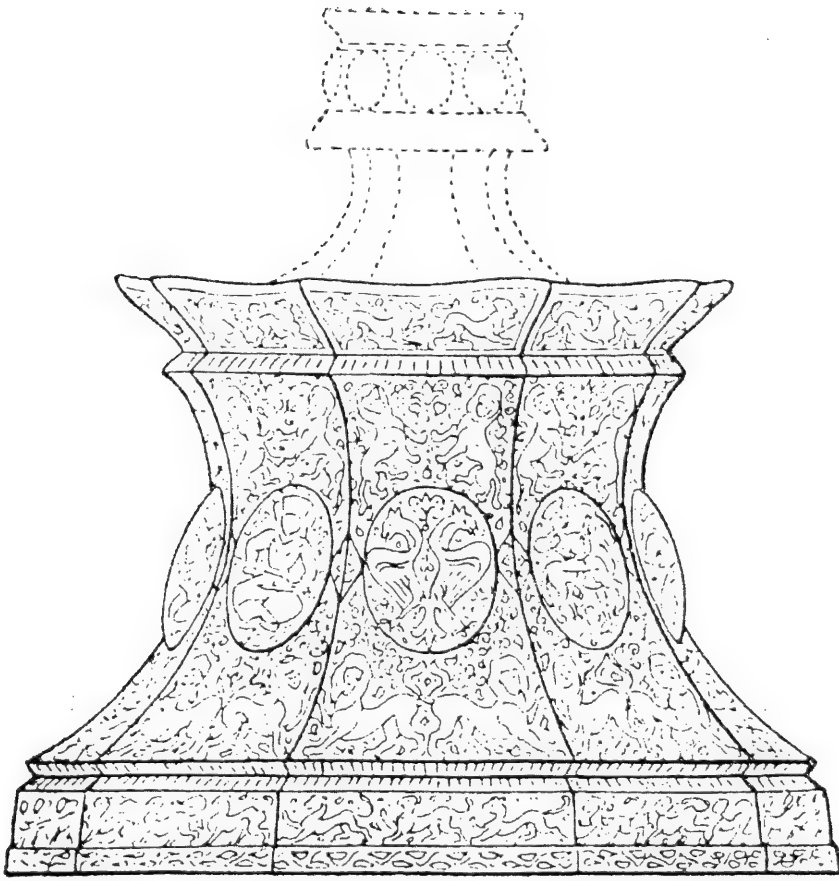
(733) انظر : Sarre, F. Erzeugnisse Islamischer Kunst, Teil I: Metall, p. 13-14, abb. 12, nr. 20. (Env. no. J. 3571).

مقعرة بأضلاع رقيقة متجهة من أعلى إلى أسفل، وفي وسط كل زاوية، وفي الأماكن التي تكون قسم الوسط، تم ترقيع البدن، وتثبيت ميداليون محدبة في كل واحدة، داخل هذه الميداليونات المحدبة قد تم تصوير مشاهد صيد ومشاهد العرش وهيكل عقاب بجسد واحد ومزدوج الرأس. والقسم الباقي خارج الميداليونات، وعلى الأجزاء التي تم تغطيتها بالموتيفات النباتية، فمن أعلى؛ نرى سفنكسين وقد وقفا متقابلين. ومن أسفل؛ نرى تكوينات من سفنكسين أيضا، وقد أدارا ظهرهما لبعضهما، وعلى الحافة العلوية والسفلية للشمعدان، نرى أفاريز مكونة من هياكل حيوانية تطارد بعضها والحيوانات التي بداخل الشريط الأعلى تركض من اليسار إلى اليمين، بينما تلك التي ترى في الإفريز الأسفل تركض من اليمين إلى اليسار.

والجدران الجانبية (صورة ١٧٥)^(٧٣٤) للموقد البرونزي الذي يأخذ شكل مربع قائم والموجود في مجموعة هراري بالقاهرة، مكونة من لوحات.

وقد أرجع صارى "Sarre" الشمعدان الذي استخدم في زخرفته العقاب المزدوج الرأس إلى شمال ما بين النهرين في النصف الأول من القرن ١٣م أي ٧هـ. (وفي اعتقادي أنه عندما قال "شمال ما بين النهرين" كان يقصد المنطقة الأرتوقية). فنحن نظن أن هذه التحفة ترجع إلى تاريخ متأخر بعض الشيء؛ إلى أواسط القرن الثالث عشر أو إلى الربع الثالث منه.

(734) انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1379 B. R. هذا الأثر الذي أرجعه هراري إلى إيران في القرن ١٤، في اعتقادي أنه نموذج يرجع إلى جنوب شرق الأناضول، وأغلب الظن إلى القرن ١٣ الميلادي أي ٧ الهجري.



صورة ١٧٨

وهناك شمعدان آخر موجود^(٧٣٥) في متحف ألبرت وفيكتوريا في لندن، وهو شمعدان برونزي مزخرف بأسلوب التكفيت، وتم صنعه بتقنية الصب ويشبه إلى حد كبير من ناحية الشكل ذلك الشمعدان الموجود في

(735) Env. no. 333-1892 olan şamdan.

مجموعة صارى، ولكنه يحتوى على اثنتى عشرة حافة بدلا من تسع. هذه التحفة المعدنية التى نخمن أنها ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر أى السابع الهجري، فمن الممكن أيضا أن تعود إلى جنوب شرق الأناضول.

* * * * *

عند تعريفنا بالمرايا السلجوقية المزخرفة بإشارات البروج، كنا قد قلنا إن بعض هذه المرايا طبق على إحداها الموجودة فى متحف ألبرت وفيكسوريا، تقنية التكفيت جنبا إلى جنب مع الزخارف البارزة (انظر حاشية ٤٩٢) وقلنا معظم المرايا المزخرفة برموز البروج، والتى نرى أنها ترجع إلى منطقة الأرتوقيين مثلما ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر "أو نصفه الثانى" فإنه يمكننا أن ندلف بهذه التحفة أيضا إلى قائمة الأعمال السلجوقية الأناضولية المنقوشة بطرز التكفيت وتقنيته.

(من بين الأعمال المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقى والمنقوشة بتقنية التكفيت، والتى نعتقد أنها تعود إلى جنوب شرق الأناضول يوجد نموذجان آخران موجودان فى تركيا، وسوف ندرسهما فى القسم الذى سنعرف فيه بالآثار السلجوقية الأناضولية الموجودة ضمن مجموعات تركيا..).

الخصائص المميزة للأعمال المعدنية المصنعة فى الأناضول خلال العصر السلجوقى:

قليله هو عدد الأعمال المعدنية لسلاقة الأناضول التى وصلت حتى يومنا؛ بالقياس إلى نماذج إيران وما بين النهرين وسوريا. وإذا كان هناك

نموذج واحد فقط^(٧٣٦) من الأعمال التي يمكن إرجاعها إلى الأناضول؛ لأن عليه تاريخ الصنع ومكان الصنع "مدينة قونية"، فإن هناك ثلاث قطع^(٧٣٧) تحمل أسماء الملوك الأرتوقيين. ويمكن إرجاعها إلى ورش جنوب شرق الأناضول، وإلى التواريخ التي ساد فيها حكم الملوك الذين مرت أسماؤهم. وبالإضافة إلى هذه النماذج الأربعة يمكن تصنيف المطارق ذات التنين والتي تخص باب جامع جزرة الكبير على أنها أعمال أرتوقية أيضا.

وأما الآثار الأخرى التي نسبناها إلى سلاجقة الأناضول، والتي يفهم من كتاباتها أنها صنعت في الأناضول، فإن التحف الخمس التي ذكرناها آنفا، هي قطع فنية تتشابه تشابها كبيرا فيما بينها من ناحية أشكالها وتقنياتها أو من زاوية الزخرفة أيضا.

ومع أن أعداد الأعمال الفنية المعدنية التي يمكن نسبتها إلى الأناضول بشكل قاطع قليلة، فإن كل نموذج منها يظهر نوعا من التفوق في

(736) (انظر حاشية رقم ٦٦٩) للقنديل الذي يوجد في المتحف الإثنوغرافي في أنقرة

حيث توضح كتابته أنه قد صنع في قونية في عام ١٢٨١/٨٠م.

(737) (انظر حاشية ٦٨٦ عن الطاس المزخرف بتقنية المينا، والذي يذكر اسم الملك

الأرتوقي ركن الدين داود (١١٤٤ - ١١١٤) ملك حصن كيفا في كتابتها، والموجود في متحف فرديناندوم إنسبروك. و(الحاشية نور الدين رقم ٧١٥) عن المرأة التي تذكر في كتابتها اسم نور الدين أرتوق شاه من أرتوقي خربوط والموجودة في أوتينغين ژالرسيتيان. و(حاشية رقم ٧٣٢ عن الطاس البرونزي المزخرف بتقنية التكفيت والذي يذكر في كتاباته ملك ماردين الأرتوقي قررة أرسلان بن الغازي (١٢٦١ - ١٢٩٣) وهو موجود في مجموعة خاصة في باريس).

طريقة التصنيع وأنواع الآنية، وتشكلها وخاماتها وطرز الزخرفة فهي تواجهنا بتنوع كبير في كل ذلك. ومن بينها، ذلك القنديل الذي تبين كتابته أنه صنع في قونية ١٢٨٠ / ١٢٨١، فقد صنع بتقنية الطرق، وكانت زخرفته بأسلوب التخریم جنباً إلى جنب مع الريبوزيه Repousse = أى الحفر البارز، كما أنه طبق تقنيات التذهيب. ومن الأعمال التي تحمل اسم الملوك الأرثوقيين، الطاس الموجود في متحف فردينا ندوم إنسبروك والمؤرخ بالنصف الأول من القرن الثاني عشر، والمرآة الموجودة ضمن مجموعة اوتينغن - واللرستين والمؤرخة بأواسط القرن ١٣ والمزخرفة بأسلوب المينا، أما الطاس الموجود ضمن محتويات مجموعة خاصة في باريس والمؤرخ بالنصف الثاني من القرن الثالث عشر والمشغول برسوم بارزة تم الحصول عليها بالصب، فقد زخرفت بتقنية التكفيت. وكذلك فإن المطارق الخاصة بباب جامع جزرة الكبير المزدانة بالثعابين، والذي تم صنعها بالصب، شغلت عليها تفاصيل بتقنية الحفر.

إن القنديل المصنوع في قونية والخاص بالأناضول تحديداً، هو والمرآة التي يذكر عليها اسم الشاه نور الدين أرتوق الذي حكم خربوط، والمطارق الخاصة بباب جامع جزرة الكبير كلها من معدن البرونز، أما الطاس المزخرف بالمينا والذي يحمل اسم الملك ركن الدين داود أرتوق حصن كيفا فهي من النحاس. وكذلك الطاس الذي يحمل اسم ملك ماردين الأرتوقى قره أرسلان بن الغازي فقد صنعت من النحاس الأصفر أى الشبه. وقد استخدم على الطاس الأخير ورق الذهب والفضة أيضاً كترصيع في زخرفة هذه التحفة.

أما مجموعة الآثار المعدنية الثانية، فمع أنها لا تحمل أية معلومات فإنها لما كانت تظهر تقاربا كبيرا مع الأعمال التي يعتقد أنها من أعمال الأناضول من ناحية الشكل والتقنية والزخرفة اعتمادا على كتاباتها، فإنه قد أمكن إرجاعها إلى ورش الأناضول، وهي تشكل مجموعة متنوعة كبيرة من ناحية الشكل والخامات والزخارف. وداخل نطاق هذه المجموعة الثانية، فإن نماذجها متعددة مثل توكات الأحزمة والقناديل، والفنارات والمواقد ولوحات زخرفة الخشب والهاونات والشمعدانات، وكانت هذه الأواني تستخدم في أغراض متعددة، وعلى أشكال متنوعة. هذه المجموعة فيها التوك فقط من الفضة، أما النماذج الأخرى فهي من البرونز أو من النحاس الأصفر، بعضها صنع بتقنية الصهر والصب، وبعضها الآخر صنع بتقنية الطرق. وهذه الأعمال الأناضولية زخرفت بأساليب متنوعة كالتخريم أو التذهيب أو الحفر الغائر أو الحفر البارز أو الترصيع والتكفيت. وبعض هذه النماذج استخدم أكثر من أسلوب في زخرفته ونقشه. وفي هذا الصدد؛ فإن الأعمال المعدنية السلجوقية، التي استخدمت في زخرفتها في المقام الأول الموضوعات الأيقونوغرافية، ولهذا استخدم في أكثرها زخرفة الترصيع فقط فيما بين النهرين وشمال سوريا، وهذا ما يفرق بين النوعين؛ أي أن الأعمال الأناضولية استخدمت أكثر من أسلوب زخرفي بينما استخدمت أعمال شمال سوريا وما بين النهرين التكفيت فقط. وهذا نفسه ما يجعلها مرتبطة بالأنواع الإيرانية التي يظهر فيها ثراء الشكل وأنواع الأواني وأساليب الزخرفة.

وتبدو الآثار المعدنية السلجوقية الأناضولية أمامنا في ثراء وتنوع ملحوظ فيما يخص موضوعات الزخرفة وموتيفاتها. فعلى النماذج الأناضولية

نرى مناظر العرش ومشاهد اللهو الملكي كما هو معتاد على النماذج السلجوقية الأخرى. كما نرى فى مشاهد الصيد التكوينات الزخرفية المكونة من حيوانات متقابلة أو متدابرة أو متصارعة، وكذا أشرطة الكتابة. كما يشاهد عليها الموتيفات التى تحمل التأثيرات البيزنطية مثل ذلك الطاس المزخرف بالمينا من الداخل والموجود فى إنسبروك (انظر صورة ١١٦ جـ) والمرآة الصغيرة التى ترجع إلى مجموعة هيرامانجك "Heeramanek" (انظر صورة ١٦٧) فعليها مشهد "صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء"، والمرآة الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر صورة ١٦٨) نرى عليها مشهدا يذكر بالصعود إلى السماء ولكن فى هذه المرة بشخص إنسان مع عقاب، وكذا تماثيل الشخوص النصفية الموجودة فوق المرأة التى صنعت باسم نور الدين الشاه الأرتوقى (انظر صورة ١٧١) فهذه كلها تحمل تأثيرا بيزنطيا قويا.

إننا نرى أن زخرفة الآثار المعدنية السلجوقية وخاصة المصنعة بأسلوب الصهر والصب، كانت معظمها - كما هو الحال فى الأعمال الأرتوقية - تستخدم الإشارات الفلكية فى تكويناتها الزخرفية وكانت الرموز الفلكية تصور بشكل مجموعات كما هو الحال فى أعمال سلاجقة إيران (انظر صورة ١٧١، ١٧٢) أو بشكل منفرد أحيانا كما هو الحال فى (صور ١٦٩ / ١٧٠). وأن الأعمال التى تحمل رموز "الشمس" و"القمر" كانت أكثر رواجاً، وهذا مما يلفت النظر. ومن المشاهد المبهرة استخدام "شخوص الأسد والتنين" انظر مشاهد صور ١٧٣ / ١٧٤ ومناظر ١٧٥ / ١٧٦ أ / ١٧٦ ب / كما نرى العقاب والهلال، كما هو الحال فى مشهد الصورة رقم ١٦٩ فهذه كلها مناظر ومشاهد ملفتة للنظر والانتباه.

وخلصه هذه الخصائص والمميزات التى أعددناها وأوضحناها سابقا
أن السمة المميزة والشخصية البارزة للأعمال الفنية المعدنية التى تعود إلى
سلاجقة الأناضول هى التنوع تحت تأثير الثقافات التى شهدت المنطقة.
وبعبارة أخرى يمكن القول إن هذه السمة كانت كثرة الاتجاهات الفنية.

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(70*) **ابن بيبى:** "بيبى" (ابن - تيحى الترجمان) مؤرخ فارسى كان أبوه ترجمان السلاجقة. له بالفارسية كتاب "الأوامر العلانية فى الأمور العلانية". وهو تاريخ السلجوقيين فى آسيا الصغرى فى القرن ١٣م أى ٧هـ نسبة إلى علاء الدين كيقباد الذى هو محور الكتاب. انظر: المنجد...

(71*) **ابن بطوطة:** (محمد بن عبد الله) (١٣٠٣ - ١٣٧٧م ٧٠٣ - ٧٧٩هـ) رحالة مغربى ولد فى طنجة طاف أنحاء العالم المعروف واستغرقت رحلاته الثلاث زهاء ٢٩ عاما. زار خلالها مصر والشام وفلسطين والحجاز والعراق وبلاد العجم وجنوبى بلاد العرب وأفريقيا الشرقية وبلاد آسيا الصغرى والقرم والقسطنطينية وبلاد خوارزم وما وراء القولجا وبخارى وأفغانستان والهند والصين وبنغال... له "تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" والمعروفة برحلة ابن بطوطة ترجمت إلى العديد من اللغات. كان ابن بطوطة دقيق الملاحظة، فكه الأسلوب أمين الوصف والرواية. انظر: المنجد...

(72*) **مولانا جلال الدين الرومى:** (٦٠٤ - ٦٧٢هـ = ١٢٠٧ - ١٢٧٣م) شاعر وصوفى فارسى كبير. مؤسس وصاحب الطريقة المولوية، لقب بجلبى أفندي. ولد فى بلخ (إيران) تعلم على أبيه بهاء الدين. ارتحل إلى بغداد ومكة والشام ثم استقر فى قونية وتوفى بها. ولذا أطلق عليه لقب الرومى. له "المثنوي" وهى منظومة صوفية شهيرة. ترجمت إلى معظم اللغات ومنها العربية. انظر: فرهنگ أدبيات فارسى درى. مرجع سبق ذكره.

(73*) **صلاح الدين القونىوى:** (توفى ٦٧١هـ) من شعراء ومتصوفة قونية الكبار. درس علوم التصوف ووحدة الوجود على محيى الدين بن عربى. وأصبح أستاذا كبيرا فى العلوم الظاهرية والباطنية وعلوم الفقه والحديث وكذا العلوم العقلية. هو أستاذ لجلال الدين الرومى الذى تتلمذ عليه. له أعمال كثيرة وله تفسير لبعض سور القرآن الكريم. انظر: فرهنگ أدبيات فارسى درى. ص ٤٠٤ قىـ.

(74*) الإسكندر الأكبر: (٣٥٦ - ٣٢٤ ق.م.) وهو الملقب بذي القرنين؛ ولد في مقدونية وتوفي في بابل. تعلم على أرسطو. خلف أباه فيليبس وعزم على فتح إمبراطورية الفرس فانتصر عليهم في إيسوس ٣٣٣ ق.م ثم في فينيقيا بعد أن حاصر صور سبعة أشهر ثم في مصر حيث أسس الإسكندرية ٣٣٢ ق.م. ثم تتبع داريوس في العراق فانتصر عليه في كوكاميل بالقرب من أربيل ٣٣١ ق.م. وتابع زحفه إلى أطراف فارس وتجاوزها إلى ضفاف نهر السند. وهو من أعظم الغزاة وأشجعهم. انظر؛ المنجد...

(75*) باليرمو: مدينة إيطالية شمال غربى جزيرة صقلية فيها آثار قرطاجية ويونانية وعربية. وهى مركز فنى وتجارى. انظر؛ المنجد...

٤ - الآثار المعدنية التي تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية سلاجقة الأناضول والموجودة في متاحف تركيا ومجموعاتها الخاصة

إن الغالبية العظمى من الآثار المعدنية التي تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول والموجودة في متاحف تركيا، تتركز في متحف الآثار التركية الإسلامية في إستانبول، ومتحف سراي طوب قايي، بإستانبول، والمتحف الإثنوغرافي في أنقرة، ومتحف مولانا في قونية، وضمن مجموعة هـ. قوجه باش. وبالإضافة إلى هذه المتاحف التي ذكرت آنفا هناك نماذج موجودة تدخل في نطاق العصر الذي درسناه في كل من متحف حاجي بكداش، والمتحف الأركيولوجي بإستانبول وفي متحف ديار بكر ونغده.

وسوف ندرس النماذج التي تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول والمعروضة^(٧٣٧) في متاحف تركيا ومجموعاتها الخاصة، في القسم الثالث وتجمع تحت عنوان العصر والمنطقة المعنية.

(737) قد تم التعريف في هذا القسم بالمواد المعروضة في المتاحف التركية. ولما كانت إدارات المتاحف لم تسمح لنا بالاطلاع فتعذر بذلك رؤية المواد المخزنة في المخازن. كما لم يسمح بدراسة الآثار الموجودة في مجموعة هـ. قوجه باش في إستانبول أو تصويرها. ولهذا السبب، فإنه قد تم تناول وتقييم القطع التي نشرت صورها من طرف هـ. قوجه باش فقط "المؤلف".

أ- الآثار المعدنية التي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر:

من بين الأعمال المعدنية التي تعود إلى العصور الإسلامية المتعددة والموجودة ضمن محتويات المتاحف التركية، فإن عدد النماذج التي يمكن إرجاعها إلى العصر الإسلامي المبكر محدود للغاية. وأحد هذه الأعمال عبارة عن ميدالية ترجع إلى العصر العباسي ومعرضة في المتحف الأركيولوجي في إستانبول.

وقد أوضحنا في القسم الذي درسنا فيه الآثار المعدنية للعصر الإسلامي المبكر في الدول الخارجية، أن هناك ميداليات تعود إلى القرن التاسع أو العاشر الميلادي أي الثالث أو الرابع الهجري ومجموعة من الذهب والفضة وعليها رسوم للخلفاء العباسيين أو الأمراء البويهيين. وعرفنا بأهم نماذج هذه المجموعة من الميداليات (انظر شكل ٣٦ - ٤٠ وحواشي ٣١٠، ٣١٢، ٣١٦، ٣٢٠). ومن الميداليات العباسية المزخرفة برسوم للخليفة، هناك نموذج من الذهب يتضح من كتابتها أنها سكنت في بغداد "مدينة السلام" عام ٩٧٥م، وهي موجودة في المتحف الأركيولوجي في إستانبول. (صورة ١٧٩ - أ - ب)^(٧٣٨). هذه الميدالية التي تحمل رقم

(738) انظر: Artuk, İ. *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu*, Levha XL, no. 1033; Bahramî, M. "A Gold Medal...", op. cit., p. 18; Sağlam, F. O. "Eşsiz bir Madalya", "Türk, Tarih, Arkeologya ve Etnoğrafya Dergisi", vol. II, İstanbul, (1934), p. 250-253; Sourdel, J. -Thomine ve Spuler, B. op. cit., 204 c-d; Walker, J. *American Numismatic Centennial Volume*, صورة New York, 1958, p. 691.



صورة ١٧٩ a



صورة ١٧٩ b

١٠٣٣ فى كشف الجرد قطرهما ٣,٦ سم ووزنها ١٨,٣٥ جراما. على الوجه الأمامى للميدالية تحتل تكوينة زخرفية للعرش مكونة من هيكل حاكم ملتصق وشعره مجدول، وعلى رأسه تاج وقد أمسك فى يده اليمنى كأسا وجلس متربعا، وينحنى أمامه باحترام اثنان من الخدم (١٧٩ أ). هذه التكوينة تشبه إلى حد كبير التكوينة التى تزخرف سطح الميدالية الذهبية (انظر شكل ٤٠ حاشية ٣٢٠) الموجودة فى معرض الفرير للفنون الموجود فى واشنطن والى أرجعها بهرامى "Bahramî" إلى القرن العاشر أى الرابع الهجري. أما الميدالية الموجودة فى معرض الفرير، فنجد أنه إلى جانب أن الحاكم قد صور وهو فوق تخت أسدى، فإن العرش الموجود فى ميدالية إستانبول يحمل اسم الخليفة المقتدر بالله (٩٠٨ - ٩٣٢ م = ٢٩٦ - ٣٢٠ هـ)، وكما هو الحال فى الميدالية الموجودة فى برلين الشرقية (انظر شكل ٣٧ أ وحاشية ٣١٢) فقد زخرفت ميدالية إستانبول بسعف النخلة، ورسمت ملابس الحاكم والخدم على حد سواء بشكل أكثر أسلوبية وتطريزا. إن أطراف التكوينة الزخرفية العرشية التى تزين الوجه الأمامى للميدالية الموجودة فى المتحف الأركيولوجى فى إستانبول ملتفة بإفريز كتابى بالخط الكوفى يذكر أسماء الخليفة العباسى الطائع لله (٩٧٤ - ٩٩١ م = ٣٦٤ - ٣٨١ هـ) والأمير البويهى عز الدولة بختيار (٩٦٧ - ٩٧٨ م = ٣٥٧ - ٣٦٨ هـ). وللتذكرة فإن هناك مزاده = سقاء ذهبيا أيضا قد صنع باسم هذا الأمير، (انظر شكل ٢٩ وحاشية ٢٧٤).

وعلى الوجه الخلفى للميدالية الموجودة فى إستانبول قد تم تصوير شخص موسيقى قد جلس متربعا وأمسك فى يده قيثارة ذات خمسة أوتار.

(صورة ١٧٩ . b) . وقد تم رسم سعة نخيلية في كل من الفراغ الموجود على ميمنة وميسرة هذا الشخص. هذه التكوينة أيضا، تذكر بتكوينة الموسيقار (انظر شكل ٣٧ b) التي أخذت مكانها على الوجه الخلفي للميدالية الفضية التي ضربت باسم الخليفة المقتدر بالله (٩٠٨ - ٩٣٢ م = ٢٩٦ - ٣٢٠ هـ) والموجودة في متحف الدولة في برلين الغربية. ويلتف شريط كتابة بالخط الكوفي حول أطراف هيكل الموسيقي. وتوضح الكتابة أن الميدالية قد ضربت في بغداد "مدينة السلام" في عام ٩٧٥.

يمثل النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي/ الرابع الهجري فترة قوة البويهيين من الناحية السياسية؛ وبعد أن حكم البويهيون بغداد بعد عام ٩٤٥، أصبح الخلفاء العباسيون في بغداد لعبة في أيديهم. ومن المعروف أن الأمير البويهي عز الدولة بختياري الذي ذكر اسمه على الميدالية الذهبية الموجودة في إستانبول قد ساد حكمه في بغداد، وأنه قد زوج ابنته من الخليفة العباسي الطائع، وأن الميدالية الذهبية المؤرخة بعام ٩٧٥ م = ٣٦٥ هـ والتي تحمل اسمي كل من الطائع والأمير البويهي بختياري قد ضربت تخليدا لهذه المناسبة.

إن الميدالية الذهبية المؤرخة بعام ٩٧٥ م = ٣٦٥ هـ والتي هي واحدة من النماذج النادرة التي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر، والموجودة ضمن المجموعات التركية، فضلا عن أنها تتعلق بمناسبة معينة، فهي أثير يحمل صفة الوثيقة التاريخية، وتحمل أهمية كبيرة من حيث إنها يمكن أن تساعد في تأريخ الميدالية الذهبية التي تشبهها من ناحية تكوينة

العرش الزخرفية، ولكن لا يوجد عليها كتابات والموجودة فى معرض
الفرير للفنون بحوالى ٩٧٥م = ٣٦٥هـ.

وهناك نموذج آخر يعود إلى العصر الإسلامى المبكر وموجود فى
المتاحف التركية هو إبريق برونزى (انظر شكل ١٨٠ a-c) طويل الرقبة
ودائرى البدن ومعرض فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة. إن الإبريق
الذى يحمل رقم ٧٣٤٧ فى كشف الجرد بالمتحف والمصنوع بتقنية الصهر
والصب، له بروز على شكل الرمانة لكى يتكى عليه الإصبع فوق



القسم العلوى
للمقبض
المزخرف بحبات
الخرز. إن عنق
هذا العمل الذى
يبلغ ارتفاعه
٢٥سم وقطر
قاعدته ٦,٥ سم
مزخرف بخطوط
طويلة تمت بتقنية
الحفر مثل القاعدة
وحافة الفوهة.

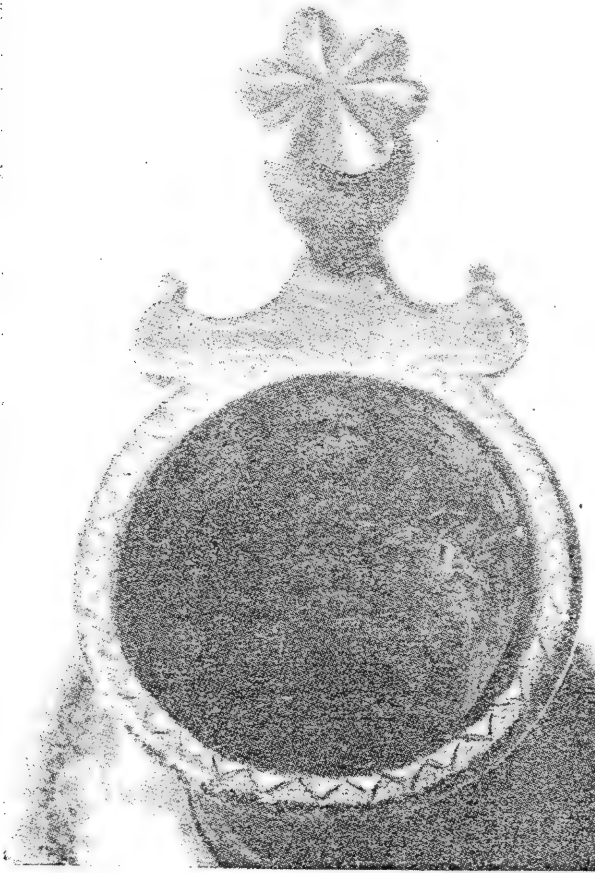
صورة ١٨٠ a

وقد أشرنا عند الحديث عن الأباريق المتعلقة بالعصر الإسلامي المبكر في الدول الأجنبية إلى أنه في هذا العصر استمرت صناعة الأباريق ذات البدن الكمثرى المرتبط بالأشكال الساسانية السابقة من ناحية، وأوضحنا من ناحية أخرى. أنه قد تم في هذا العصر تطوير نوع جديد من الأباريق ذي بدن كروى وعنق رقيق طويل. ومن الأباريق الأموية ذات العنق الطويل والبدن الدائرى التى ظهرت؛ نجد مجموعة مؤرخة بأواسط القرن الثامن. إن المباسم التى تتصل بالبدن قد أخذت شكل الديك أو أحد الطيور. (انظر صورة ٢٥ / ٢٦ وحاشية ٢٦٧ / ٢٦٨). وقد أوضحنا فى ذلك القسم أيضا أن هناك مجموعة تظهر تقاربا بالأباريق ذات المباسم التى تشبه الديك من ناحية القالب والشكل، ولكن لا يوجد على بدنها الدائرى مبسم، بل فى مقابل ذلك يوجد بروز لكى يستند عليه الإصبع على شاكلة رمان على القسم العلوى من المقبض المزخرف بحبات من الخرز (انظر ٢٧ / ٢٨ وحاشية ٢٧٣)؛ وأن هذه المجموعة الثانية من الأباريق هى من نتاج الورش الإيرانية، أو بلاد ما بين الرافدين، وأنها استمرار لصناعة الأباريق فى العصر السلجوقى (عن نموذج العصر السلجوقى انظر شكل ٦٨ وحاشية ٤١٧).

إن معظم الأباريق ذات المقابض الرمانية، والعنق الطويل الرقيق، والبدن الدائرى التى ينسب بعضها إلى العصر الإسلامى المبكر وبعضها الآخر إلى العصر السلجوقى لا يوجد عليها كتابة. وحتى النماذج التى عليها كتابة، تتضمن أية معلومة يمكن أن تلقى الضوء على تاريخ صنع

الأثر. ولهذا السبب فإن توضيح العصر الذى تعود إليه هذه المجموعة من الأباريق يمكن أن يتم استنادا على مميزات وصفات الرسوم والخطوط التى تم الحصول عليها بتقنية الحفر الذى يزخرف سطوحها.

إن الإبريق
البرونزى
الموجود فى
المتحف
الإثنوغرافى فى
أنقرة، مزخرف
بخطوط محفورة
(انظر صورة
١٨٠ b) على
حافة القاعدة
والفوهة والعنق
الذى يتسع قليلا
كلما اتجه إلى
أعلى. وعلى قسم
الباطن الذى يستند
به الإبريق على
الأرض أيضا،
توجد تكوينة
زخرفية سيمترية



صورة ١٨٠ b

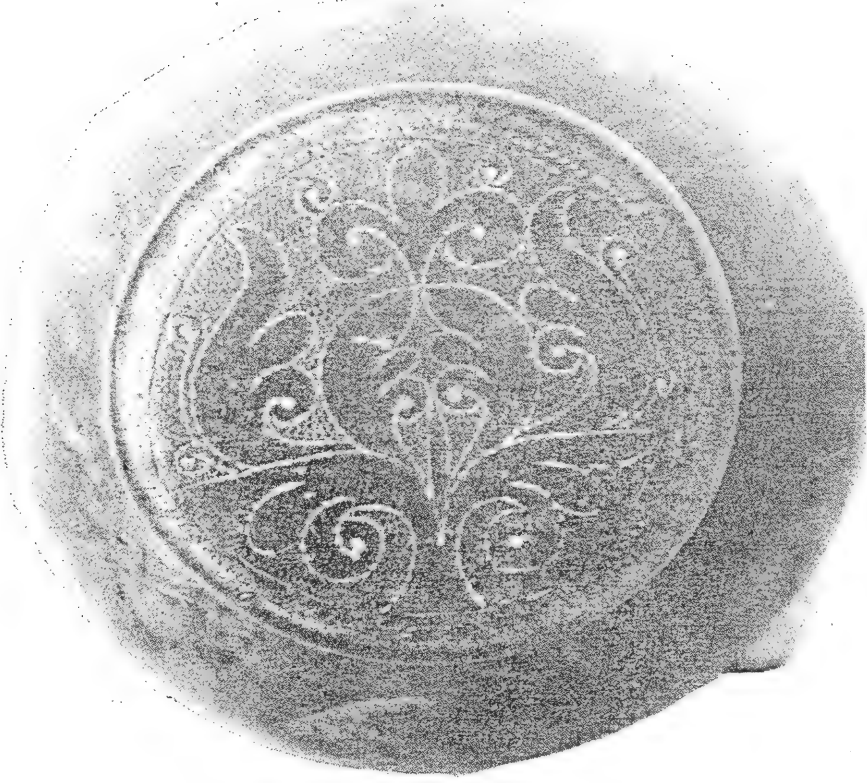
مكونة من نصف أوراق نخيلية "سعف" ذات ثلاث شرائح (انظر صورة C ١٨٠). إن زخرفة الأجزاء غير المرئية من الآثار كانت خاصة تصادف بكثرة على الآثار المعدنية في العصر الإسلامي المبكر. فمثلا هناك إبريق برونزي آخر يعود للعصر الإسلامي المبكر وموجود في متحف ألبرت وفيكتوريا، توجد به زخارف قد أخذت موقعها بتقنية الحفر على قسم باطن الأثر^(٧٣٩).

الأوراق السعفية النصفية المكونة من ثلاث شرائح والتي تزين باطن الإبريق الموجود في المتحف الإثنوغرافي في أنقرة، نجد ما يشبهها إلى حد كبير زخرفة الأعمال السيراميكية الإيرانية وبلاد ما بين النهرين والتي تعود إلى القرون الثامن والتاسع والعاشر^(٧٤٠). إن ما يكون القسم السفلي من التكوين النباتية التي على الباطن، والعنصر النباتي المكون من فرع نخيلي سيمترى منقسم إلى جزئين من الوسط، يشبه الفرع النخيلي الذي أخذ مكانه فوق الميدالية الذهبية التي ضربت في بغداد عام ٩٧٥ والموجودة في المتحف الأركيولوجي في إستانبول (انظر صورة ١٧٩).

⁽⁷³⁹⁾ انظر، Pider-Wilson, R. H. "An Islamic Ewer in Sasanian Style", op. cit., p. 90.

⁽⁷⁴⁰⁾ وعن الآثار السيراميكية في العصر الإسلامي المبكر والتي تستخدم سعفات نخيلية

نصفية ذات ثلاث شرائح؛ انظر: Rice, D. T. Islamic Art, p. 39, fig. 33; Suevey, vol. X, Pl. 567 A, 573 D, 575 D, 578 A, 583 B, 584 A, 585 B, 587.



صورة ١٨٠ c

إن حافة قاعدة الإبريق الموجود في المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة مزخرفة بعناصر بقللوية، وقسم العنق مزخرف بأفاريز مكونة من عناصر سعفية طرازية ونقاط، أما حافة الفوهة أيضا فقد زخرفت بخط متعرج. والقسم القريب من البروز الذى يعتمد عليه الإصبع جاء على شاكلة الرمان، وفوهة الإبريق فمكونة من بروز تشبه رعوس طير قد رسمت من

الجانب. (صورة ١٨٠ B). هذا النوع من البروز، يصادف بكثرة^(٧٤١) على حواف فوهات الأباريق ذات البدن الكمثرى والتي ترجع إلى العصر الإسلامي المبكر.

إن أرضية العناصر النباتية والهندسية التي تزين سطح الإبريق البرونزي الموجود في المتحف الإثنوغرافي، قد غطيت بدوائر صغيرة قد رصت بجوار بعضها. وكما سبق أن أوضحنا، فإن الأرضيات المملوءة بطرز التنقيط الذي يسمى "بواتيه Puantiye" و"بيكه Pike" هي خاصية مميزة للأعمال المعدنية التي ترجع إلى القرن العاشر الميلادي أي الرابع الهجري. (انظر شكل ٣٠/٢٩ وتخطيط ٣٢ وحاشية ٢٧٦/٢٨١)

وهناك خاصية أخرى تشير إلى أن الإبريق الموجود في أنقرة يعود إلى العصر الإسلامي المبكر، وهي كونه مزخرفاً بأنابيب مستقيمة رقيقة. وللتذكرة فإن إبريق البصرة المؤرخ بعام ٦٨٩ (انظر شكل ٢١ حاشية ٢٥٨) مزخرف بالأسلوب نفسه، سواء على البدن الذي على شاكلة الكمثرى أو على القسم الذي يضيق فيه العنق. ومن بين الأباريق البرونزية التي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر، فإن النماذج التي شغلت كل أبدانها بالحفريات = الأنابيب مثل إبريق البصرة تعد قليلة؛ ولكن الأباريق التي تعود إلى هذا العصر، والتي زخرفت بخطوط مثل تلك التي على إبريق

(741) عن أباريق العصر الإسلامي المبكر والتي تضم بروزاً على هيئة رأس طير وقد رسمت من الجانب على حافة الفوهة؛ انظر: Pinder-Wilson, R. H. op. cit., p. 90-91.

أنقرة والتي تقع على القسم الأوسط من العنق أباريق كثيرة (انظر شكل ٢٠/٢٧).

إن كل التفاصيل التي تشاهد في زخرفة الإبريق البرونزي الموجود في متحف الإثنوغرافى - مثل الأوراق السعفية ذات الشرائح الثلاث التي تزخرف باطن الأثر المرتكز على الأرض، والأرضية التي اكتظت بالدوائر الصغيرة المتراسة جنباً إلى جنب، والشريط المحفور على وسط العنق، والبروز التي على هيئة رأس طير مصورة من الجانب = "بروفيل" والتي تأخذ مكانها على حافة الفوهة - قد سبقت الإشارة إلى أنه أثر إسلامى مبكر، وهناك احتمال كبير أنه يعود إلى القرن العاشر، والإبريق؛ مثله مثل الأباريق الأخرى التي تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، نخمن أنه قد صنع في ورش إيران أو بلاد ما بين الرافدين.

إن الإبريق البرونزي رقم ٧٣٧٤ فى كشوف جرد المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة يمكن إضافته إلى مجموعة أباريق العصر الإسلامى المبكر - ذات البدن الكروي، والعنق الطويل الرقيق والمقبض الرمانى - القليلة جداً من الناحية العددية، ففضلاً عن كونه نموذجاً جديداً يمكن إضافته إلى هذه المجموعة، فإنه يحمل أهمية لكونه واحداً من القطع النادرة التي تعود إلى العصر الإسلامى المبكر الموجودة فى متاحف التركية.

فإنه بين الآثار المعدنية التي تعود إلى العصور الإسلامية المختلفة والمعروضة فى متاحف تركيا، نماذج يمكن نسبتها إلى العصر الفاطمى.

ب- الآثار المعدنية التي ترجع إلى العصر السلجوقي:

توجد في المتاحف التركية والمجموعات الخاصة آثار معدنية تمثل المدارس والمناطق المختلفة وترجع إلى العصر السلجوقي. هذه النماذج يمكن أن ندرسها متتبعين الترتيب نفسه المقدم في القسم الثالث ج؛ تحت عنوان "إيران" ثم "سوريا وبلاد ما بين النهرين" ثم الأناضول.

١- إيران:

(الآثار المعدنية المصنوعة في فترة الاستيلاء المغولي ١٠٤٠ ← ١٢٢١/١٢٢٢م = ٤٣٢ - ٦١٩هـ):

أوضحنا في القسم الذي درسنا فيه الآثار المعدنية لسلاجة إيران والموجودة في الخارج، أنه قد صنعت في إيران آثار في العصر السلجوقي من المعادن الثمينة وأيضاً من سبائك النحاس، وعرفنا بالنماذج الرئيسية والمهمة لكلتا المجموعتين.

لا توجد نماذج مصنوعة من المعادن الثمينة فيما بين الآثار المعدنية القيمة لسلاجة إيران المعروضة في متاحف تركيا؛ فكل الأعمال التي ترجع إلى هذا العصر وهذه المنطقة أعمال برونزية - باستثناء عمل واحد من النحاس الأصفر.

وكما سبق أن أشرنا أيضاً؛ فقد اتضح وجود مدرستين رئيسيتين لفن المعادن، تعملان على سبائك النحاس. والآثار المرتبطة بالمدرسة الأولى عبارة عن نماذج برونزية مزخرفة بتقنيات الحفر والنقش البارز والتخريم فوق السطوح المصنوعة بأسلوب الصب (انظر صورة ٦٤ - ١٠١). أما

تلك الأعمال المرتبطة بالمدرسة الثانية؛ فهي مصنوعة بتقنية الصب أو الطرق، وزخرفت بأساليب الترصيع، وهي من البرونز والنحاس الأصفر. (انظر صور ١٠٣ - ١٣١ بالنسبة لنماذج المدرسة الخراسانية). وتوجد في المجموعات الخاصة والمتاحف في تركيا قطع تمثل كلتا المدرستين.

أ- (الآثار البرونزية المصنوعة بالصب وزخرفت سطوحها بالحفر والنقش البارز أو التخریم: المدرسة الأولى)

من الآثار الإيرانية في العصر السلجوقي والمرتبطة بالمدرسة الأولى ضمن المجموعات الخاصة ومتاحف تركيا، يوجد طاس برونزي صنع بالصب وزخرف سطحه بتقنية الحفر وهي معروضة في "متحف طوب قايي سراي" بإستانبول (صورة ١٨١ a-b).

قطر فوهة هذه التحفة المسجلة برقم ٣٤٦٦ / ٢٥ في كشوف الجرد ٢٤سم وارتفاعها ٩سم. وقالب الطاس الموجود في متحف طوب قايي سراي على شكل أسطوانى دائري، ولها باطن سفلى قد تم تدويره قليلا، وعند الأماكن التي تقترب فيها جدران الطاس مع حافة الفوهة، تتجه نحو الداخل، ثم تعود وتنتفتح مرة أخرى نحو الخارج. خارج التحفة، توجد خرطوشات كتابية مربعة قائمة محاطة بخطين، ومزدانة أيضا بميداليتين دائريتين، يوجد بهما هياكل طيور تنظر إلى الخلف. والحواف الضيقة للخرطوشات التي توافقت مع شكل الميداليات مقعرة. وأرضية الخرطوشات والتي غطيت بأفرع ملتوية قد التفت بشكل ميكانيكي، ترى بكثرة فوق الآثار المعدنية للعصر السلجوقي اعتبارا من النصف الثاني للقرن الثاني عشر.



صورة ١٨١ a



صورة ١٨١ b

والكتابة الكوفية الموجودة داخل الخرطوشات لا تقدم أى معلومات تتعلق بالأثر ولكنها فقط تتمنى لصاحب الطاس العز الدائم والإقبال. وتحت خراطيش الكتابة والميداليات يلتف شريط مضفر ورخو، وتتدلى من أطرافها المدببة أوراق النخيل السعفية المتناسقة.

إن صف الميداليات الدائرية والخراطيش المربعة القائمة والمقعرة تزخرف سطح الطاس الموجود فى متحف طوب قايى سراي. وحواف الطاس الضيقة هى شكل منتظم يصادف كثيرا جدا خاصة فوق الآثار المعدنية لسلاجقة إيران، والمؤرخة بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر وبدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السادس والسابع الهجري. ومثالها؛ (انظر صورة ٦٧ / ٧٢)^(٧٤٢). وكذا هياكل الطيور التى أمالت رعوسها إلى الخلف، والتى أخذت أماكنها داخل الميداليات نصادفها فوق الأعمال الإيرانية المزخرفة بكل من تقنية التكفيت والحفر والتى ترجع إلى القرن الثانى عشر، ومثالها؛ رأس قوس برونزى مزخرف بتقنية الحفر^(٧٤٣). وبكرك = سطل برونزى^(٧٤٤)، ومقلمة مؤرخة بعام ١١٤٨ ومزخرفة بأسلوب الترصيع (انظر ١٠٣). والشريط المضفر الرخو الذى تتدلى من أطرافه المدببة الأوراق النخيلية من تحت الميداليات والخرطوشات يأخذ هو الآخر

(742) عن الآثار السلجوقية الإيرانية المزخرفة بصف ميداليات دائرية وخرطوشات

مربعة قائمة ومقعرة وحوافها ضيقة؛ انظر: Fehérvári, G. Keir Collection, Pl.

55; Survey, vol. XII, Pl. 23 a-b; Grabar, O. Persian Art, صور 23 و

D. 1287 B, 1296 A, 1299 C

(743) Survey, vol. XII, Pl. 1289 B.

(744) Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 20-21.

مكانه فوق أغلب الآثار المعدنية الإيرانية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر. (ولمئلاها، انظر صور ٦٧، ٦٨، ١٠٤) (٧٤٥).

إن كل الخصائص التي أوضحناها سابقاً، والتي تشاهد فوق الطاس البرونزي الموجود في متحف طوب قايي سراي؛ - كصف الميداليات الدائرية والخرطيش ذات الحواف الضيقة والقائمة والمربعة والمقعرة، والأغصان الملتوية التي التفت بشكل تلقائي والتي تغطي أرضية خراطيش الكتابة، وهياكل الطيور التي تلتفت إلى الخلف والتي أخذت مواضعها داخل الميداليات، والشريط المضفر الرخو الذي تتدلى أوراق النخيل المحور من أطرافه المدببة - هذه الخصائص كلها تشير إلى أن هذا الأثر نموذج يعود إلى إيران وإلى النصف الثاني من القرن ١٢.

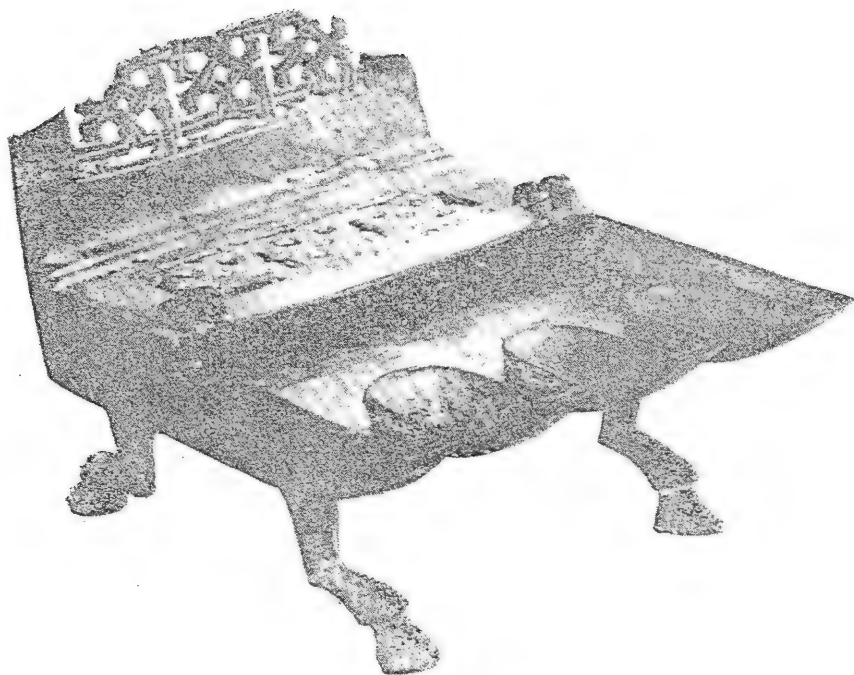
* * * * *

وهناك نموذج برونزي آخر يمكن أن نربطه بالمدرسة الأولى من الآثار المعدنية السلجوقية الإيرانية في مجموعات تركيا، هو قنديل مائدة ذات قوائم ومزخرف بتقنية التخریم ومصنوع بالصب. هذا القنديل موجود ضمن محتويات مجموعة هـ. قوجه باش في إستانبول (صورة ١٨٢) (٧٤٦).

(745) عن الآثار المعدنية السلجوقية الإيرانية المزخرفة بأفاريز مضفرة وزخوة متدلية من

أطرافها سعفات نخيلية؛ انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1289 A, 1292 A-B, 1296 A, 1208.

(746) Kocabaş, H. "Une Collection de Cuivres Seldjoukides", Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca, (Venezia 26-29, Settembre 1963), Napoli, 1965. Pl. LXXXVIII, fig. 9.



صورة ١٨٢

هذا الأثر الذي تبدو عليه بعض الفوارق عن القناديل ذات القوائم
المصنوعة بالصب من ناحية القالب والمنسوبة إلى سلاجقة إيران (انظر مثال
ذلك صورة ١٠١ وحاشية ٥٠٥)^(٧٤٧) على قسمه الأمامي من البدن المستقر
فوق قوائم حيوانية، توجد أربعة مباسم على شاكلة مزاريب. وعلى القسم

⁽⁷⁴⁷⁾ عن القناديل ذات القوائم التي ترجع إلى سلاجقة إيران المزخرفة بطرز مختلفة

ومصنوعة بتقنية الصب؛ انظر: Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze

vol. XII, Iranien, p. 30; Survey, vol. VI, p. 2486 - 2487, fig. 820

C. و Pl. 1283 B, 1287 A, 1312 A

الخلفى ترتفع لوحة = "بانو" مزخرفة بتقنية التخریم. ولما كانت الحافة العلوية للوحة قد تحطمت، لذا فلم يتضح الشكل الأصلی للقندیل. وعلى وسط الشريط المكون من لحمة متداخلة والذي یزین اللوحة، نرى تجویفا عميقا ودقیقا.

وكما سبق أن أوضحنا، فإن معظم أو كل الآثار المعدنية لسلاجقة ایران والمصنوعة بتقنية الصب والمزخرفة بأسلوب التخریم؛ ومثالها المباخر التى على هيئة طیور وأسود (انظر صور ٧٤، ٧٨ وحاشية ٤٣١/ ← ٤٤٨) وكلها آثار ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر. وكون القندیل ذى القوائم الموجود ضمن مجموعة قوجه باش قد استخدم أسلوب التخریم فى زخرفته، فإن هذا يشير إلى أنه قد صنع فى تاریخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن ١٢. كما أن الفوارق الأخرى التى ترى فوق القندیل أيضا تؤید محاولة التأریخ هذه. فعناصر اللحم التى تم الحصول عليها بتقنية التخریم والتى تزين خلف اللوحة، تشبه إلى حد التطابق لعناصر اللحم التى تزين ظهر وأوراك إحدى المباخر الموجودة فى متحف المیتروپولیتان (انظر صورة ٧٤ وحاشية ٤٣٤) وهى من المباخر الأسدية المصنوعة بتقنية الصب ومزخرفة بأسلوب التخریم، وتؤرخ بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر. فعلى منتصف الشريط المكون للحمة المبخرة التى على هيئة أسد والموجودة فى المیتروپولیتان تتشابه التجاويف العميقة والرفیعة التى تشاهد على وسط الشريط المكون للحمة أى عقد القندیل الموجود ضمن مجموعة قوجه یاش. فبین هذین الأثرین الذین صنعا بتقنية الصب وزخرفا بأسلوب التخریم توجد أوجه مشتركة سواء من ناحية اللحم أو من ناحية

شكل الأشرطة التي تكون اللحمية. فأقدام المبخرة الأسدية الموجودة في متحف الميتروبوليتان تشبه أقدام البقرة أكثر مما تشبه أقدام الأسد، وبهذا لها قرابة بأقدام القنديل الموجود ضمن مجموعة قوجه باش.

وإننا لنعتقد أن القنديل القائم على أقدام والموجود ضمن مجموعة قوجه باش هو أثر إيراني يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر أي السادس الهجري.

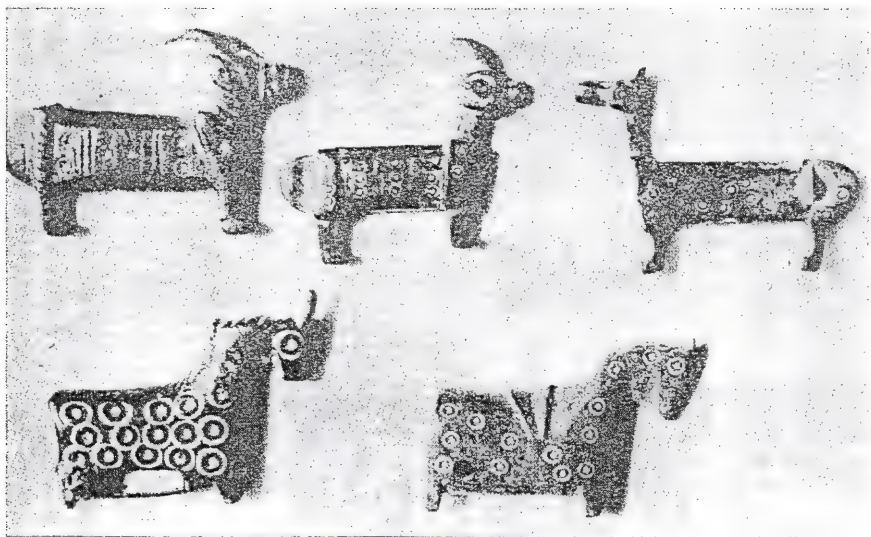
تحتوي مجموعة قوجه باش تحتوي على أقفال برونزية على هيئة هياكل حيوانية محورة، مصنوعة بتقنية الصب ومزخرفة بتقنية التخريم ويمكن إرجاعها إلى سلاجقة إيران. (صورة ١٨٣ a-d)^(٧٤٨). زخرفت بعض الأقفال التي تأخذ شكل حصان وثور، وجدى جبلى وأسد وكركن برسوم هندسية وبعضها الآخر عليه كتابة أمنيات طيبة. وكذا يوجد في مجموعة ميناسيان "Minassian" في نيويورك أيضا نماذج من الأقفال البرونزية تشبه جدا مجموعة قوجه باش؛ فهي كلها على هيئة الحيوانات. هذه الآثار، اعتمد إيتنجهاوزن على سماتها الكتابية ومميزاتها الزخرفية وأرجعها إلى إيران وإلى القرن الثاني عشر الميلادي أي السادس الهجري^(٧٤٩). وهذا ما يساعد على إرجاع الأقفال الموجودة في مجموعة قوجه باش الخاصة إلى المنطقة نفسها وإلى القرن نفسه.

: Kocabaş, H. op. cit., p. 179, Levha XC, fig. 12-13, Levha⁽⁷⁴⁸⁾

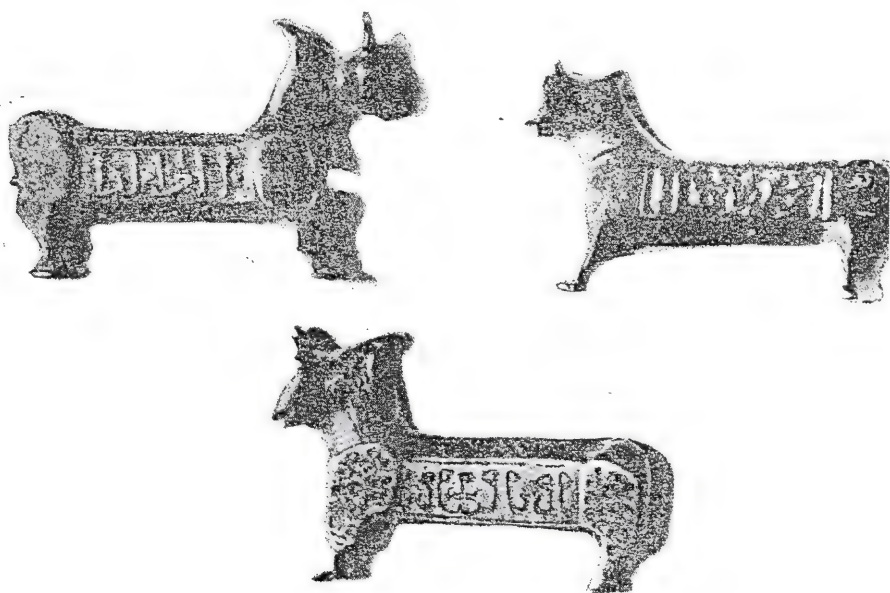
XCI, fig. 14, Levha XCII, fig. 16.

: Ettinghausen, R. Metalwork from Islamic Countries, Kat. انظر⁽⁷⁴⁹⁾

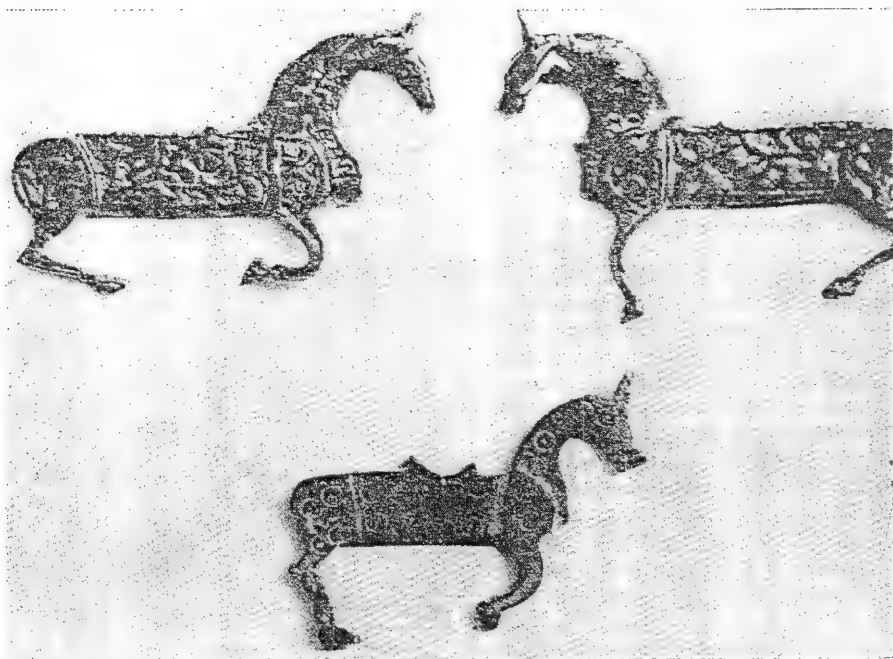
no. 26, Pl. IV.



صورة ١٨٣ a



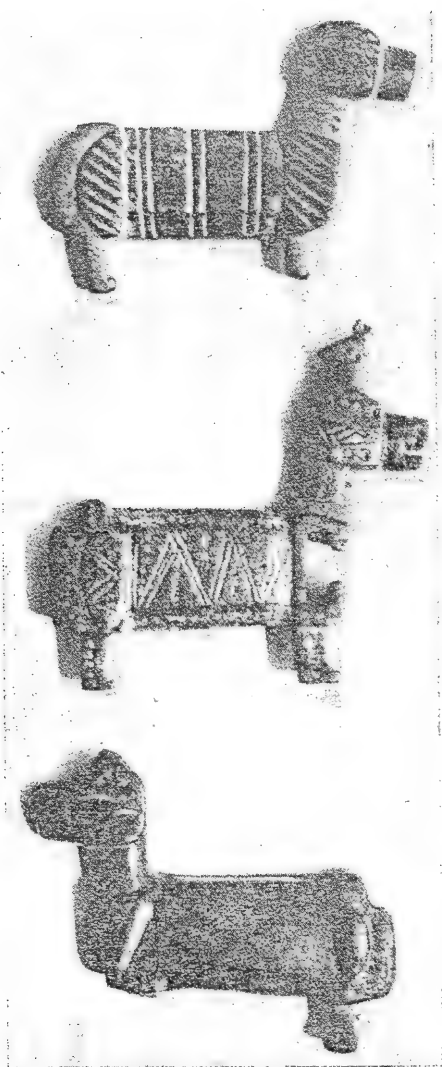
صورة ١٨٣ b



صورة ١٨٣ c

ومن الآثار المعدنية لسلافة إيران في المتاحف التركية والتي يمكن ربطها بالمدرسة الأولى، نموذج برونزي آخر، هو عبارة عن صينية ومبخرة في آن واحد قد صنعت بتقنية الصب، وزخرفت بأسلوب الحفر على سطحها وهي معروضة في متحف الفن التركي الإسلامي في إسطنبول. (صورة ١٨٤) هذه التحفة المقيمة تحت رقم ٢٥٥٧ في سجلات جرد المتحف، قطر صينيته ٢١ سم، وقد ثبتت فوق ستة أقدام مكونة هويكلات محورة للأسد. إحدى الأقدام ناقصة، والجزء الخاص بالصينية قد تآكل بشكل كبير. ولهذا السبب فإن الرسوم والخطوط التي تم تحقيقها بتقنية الحفر والتي تزين الحافة الخارجية للصينية غير واضحة بالشكل الكافي،

ولكن تصادف وجود ميدالية دائرية فوق كل قدم من الأقدام، والأقسام التي بقيت فيما بين الميداليات؛ يتضح أنها قد زينت بعناصر نباتية وكتابات برعوس بشرية.



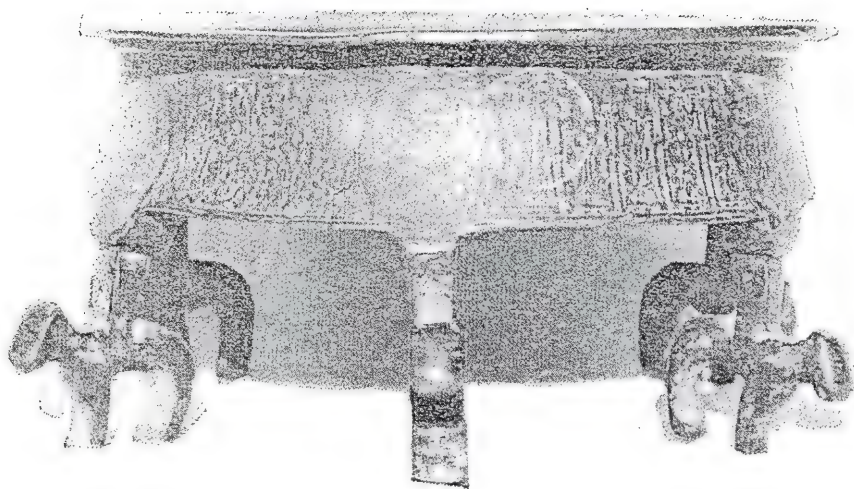
فى القسم الخاص بدراسة الآثار الموجودة فى البلاد الأجنبية، وبين المباخر التي تعود إلى هذه المنطقة وهذا العصر، قد ثبت بعضها على أقدام مكونة هويكلات حيوانية كالأسد والفيل والذئب، وقد أوضحنا أن هناك مباخر على هيئة صينيّات دائرية، وأن معظمها قد زخرف بتقنية الحفر، وقد عرفنا ببعض من هذه المباخر (انظر صورة ٧٢ - ٧٣ وحاشية ٤٢٦ - ٤٢٩). وعلى نموذج من المباخر - الصينية رموز فلكية، وعلى أخرى قد تم استخدام الرموز الفلكية مع الكتابة ذات الرعوس البشرية، وهذا ما جعل إرجاعها إلى تاريخ ما بعد أواسط القرن ١٢ = السادس الهجرى ممكنا (وللتذكيرة فإن الرموز الفلكية فى العصر

السلجوقي قد شوهدت لأول مرة فوق مرآة مؤرخة بعام ١١٥٣م = ٥٤٨هـ، وقد ظهرت الكتابة ذات الرعوس البشريّة لأول مرة أيضاً عام ١١٦٣م = ٥٥٩هـ على سطل). والنموذج الموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول والذى يُشبه جداً المباخر الصينية الإيرانية من ناحية القلب والديكور، يمكن التخمين بأنه هو الآخر نموذج فنى يعود إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر أو إلى بدايات القرن الثالث عشر أى السادس أو السابع الهجري.

* * * * *

ومن الأعمال المعدنية السلجوقية الموجودة فى المتاحف التركية، والتي يُمكن تصنيفها على أنها من النماذج التى ترجع إلى إيران، مجموعة صُنعت أيضاً بالصَّب وزُخِرَتْ بخطوط زخرفية بارزة؛ ومثالها الموجود هو مرآة. وكانت جميع هذه المرايا المزخرفة بتكوينات زخرفية من زوج من السفنكس من النوع المُرَوَّد بحلقات (صورة ١٨٥ / ١٨٦).

وكما أوضحنا سابقاً، فمن المرايا البرونزية المزخرفة برسوم بارزة على خلفيتها والتي اتضح أنها كانت مستخدمة بشكل واسع جداً فى العالم السلجوقي، فإن مُعظَمها لا يتضح من كتاباتها أماكن صُنْع هذه الأعمال، ولهذا السبب فإنه من الصعوبة بمكان أن نحدد بشكل قاطع أى المناطق صُنعت بها تلك المرايا السلجوقية. ولكن من بين تلك المرايا السلجوقية، نماذج قد ظهرت فيها التكوينات الزخرفية المكوّنة من سفنكس واحد أو اثنين أو من أربعة (انظر صور ٨٤ - ٨٧ وحواشى ٤٧٦ - ٤٨١). وقد أجمع الباحثون على أنها أعمال تعود إلى إيران.



صورة ١٨٤



صورة ١٨٥



صورة ١٨٦

وخلال الحفريات التي تمت في السنوات الأخيرة في تركستان الغربية "بلاد ما وراء النهر" عثر على نموذج من المرايا الكثيرة العدد والتي زخرفت بتكوينة زخرفية عبارة عن سفنكسين قد أدارا ظهريهما لبعضهما وبينهما سعة النخيل التي تمثل شجرة الحياة. هذا الأمر قوى الاعتقاد بأن هذه المرايا المزخرفة بهذه التكوينة قد صنعت في شرق الإمبراطورية السلجوقية، وصار من الأجدر تصنيف المرايا التي اتضح أنها صنعت في بلاد ما وراء النهر على أنها آثار قراخانية.

ويوجد فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول، أربع مرايا مزخرفة بتكوينة زوجى السفنكس. وكل هذه المرايا المسجلة فى سجلات الجرد تحت أرقام ٢٩٧٢، ٢٩٧٣، ٢٩٧٤، ٢٩٧٥ قطرها ١٠,٥ اسم وسمكها ٣,٤ مم. وأفضل تلك المرايا هى تلك المرأة التى تحمل رقم ٢٩٧٢ (صورة ١٨٥) فى سجلات القيد المزخرفة بتكوينة السفنكسين والذين يشبهان بعضها بعضا إلى حد التطابق. أما المرايا الثلاث الأخرى فقد تَهَرَّت سطوحها إلى حد كبير. وإن كانت المرأة المسجلة تحت رقم ٢٩٧٥ فى سجلات الجرد (صورة ١٨٦) تظهر فارقا ضئيلاً عن الأخريات؛ فإن أذنان السفنكسين المنقوشين فوق هذه المرأة قد فُتلا بشكل مختلف عن أذنان السفنكسات الأخرى التى تكونت من صفوف من الخرز. مثل هذا الفرق يؤيد القول بأن كل المرايا المزخرفة بمثل هذه التكوينة لم تخرج من قالب واحد.

إن المرأة رقم ٢٩٧٤ فى كشف الجرد من بين المرايا السفنكسية الموجودة فى متحف الآثار الإسلامية التركية تحمل على وجهها الأمامى مجموعة من الكتابات والإشارات (صورة ١٨٧). وقد أوضحنا سابقاً أن قسماً كبيراً من المرايا السلجوقية كانت تُستخدم كأشياء طَلَسَمِيَّة تجلب الحظ والشفاء لصاحبها، وأن هيكل أبو الهول الواحد أو الزوجين اللذين كانا يريان فوق المرايا السلجوقية لابد وأن يرتبطا دائماً بعنصر "شجرة الحياة" وأنهما قد صُوِّرا على أنهما "حارسا شجرة الحياة". وهذا مما يقوى الاعتقاد بأن المرايا التى كانت تَحْمَل التَّكْوِينَةَ الزخرفية المكوَّنة من "السفنكس وشجرة الحياة" كانت تَحْمَل مَفْهُوماً خاصاً (انظر حاشية ٤٧٧). ويمكن افتراض أن

الكتابات والإشارات التي كتبت على السطح الأمامي للمرأة رقم ٢٩٧٤ ضمن المرايا السفنكسية الموجودة في متحف الآثار التركية الإسلامية كانت بهدف زيادة القوة السحرية للمرأة.

إن الكتابة الكوفية المزهرة التي تزين أطراف المرايا السلجوقية المزخرفة بتكوينه زوجي أبو الهول كلها كتابات أمنيات؛ ففي هذه الكتابات تمنيات نقول "الظفر - البقاء - النجاح والاحتشام، الرفعة والسناء.. البركة والعظمة، السلطنة والتطور والقدرة ورعاية الله الأبدية لصاحبها..".



صورة ١٨٧

ويمكن، اعتمادا على سمات الكتابة والأفرع الملتوية على المرايا السلجوقية (أو القراخانية) التى تترخفها أن نورخها ببدايات القرن ١٣ أى السابع الهجري.

* * * * *

توجد هاونات برونزية فيما بين الآثار المعدنية السلجوقية المزخرفة بالرسوم البارزة وبالحفر على سطوحها والمصنوعة بتقنية الصب بين محتويات المجموعات الخاصة والمتاحف التركية، بعضها على شكل سلندرى = أسطواني، وبعضها الآخر لا تضم أية معلومات توضح مكان صنع الأثر فى الكتابات التى فوق الهاونات السلجوقية. ولهذا السبب فإنه يصعب أيضا تحديد المناطق التى تعود إليها الهاونات السلجوقية بشكل قاطع كما هو الحال فى المرايا السلجوقية. إن الهاونات السلجوقية التى يتضح أنها كانت شائعة الاستعمال فى القرون الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر الميلادية، أى ٥ ، ٦ ، ٧ الهجرية. من الممكن أن تكون قد صبت كل فى ورش منطقته. وتضم الهاونات السلجوقية الموجودة فى مجموعات تركيا، نماذج تعود إلى إيران وبلاد ما بين الرافدين، ولكن الهاونات التى تم الحصول عليها فى جنوب شرق الأناضول، تقوى الاحتمال القائل بأن هذه الأعمال قد صبت فى ورش هذه المنطقة. ولهذا فإن الهاونات السلجوقية المعروضة فى المجموعات الخاصة والمتاحف فى تركيا؛ قد صنعت بتقنية الصب. وسوف نتناولها بشكل مجمع فى القسم الذى سنعرف فيه بالآثار المعدنية لسلاجقة الأناضول.

ب- الآثار البرونزية أو النحاسية الصفراء المصنوعة بتقنية
الصب أو الطرق والمزخرفة بأسلوب التكفيت؛ المدرسة الثانية
(مدرسة خراسان)

من بين الآثار المعدنية لسلاطنة إيران والموجودة في المتاحف
التركية - والتي يمكن ربطها بالمدرسة الثانية "مدرسة خراسان" نموذج
وحيد، موجود في متحف حاجي بكداش^(76*)، وقد صنع بتقنية الصب،
ورصع غطاؤه فقط. هذا النموذج هو صندوق من النحاس الأصفر (صورة
a ١٨٨)^(٧٥٠).



صورة ١٨٨ a

إن القسم
السفلى الذى على
شاكلة صينية دائرية
مرسومة فى جانب
الصندوق الموجود فى
متحف حاجي
بكداش، مسجل تحت
رقم ٨٨٨ فى سجل
الجرد. أما الغطاء
الذى يأخذ شكل قبة
خفيفة على قماتها

(750) هذه العلبة التى كانت موجودة سابقا فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، قد نشرها

د. س. رايس فى عام ١٩٥٨م؛ انظر: Rice, D. S. "Studies in Islamic

Metalwork-VI", op. cit., p. 239-252, Pl. VIII a - XII

مقبض على هيئة بطة؛ فرقمه فى السجل ٤٤٤ ويرتبط الغطاء بالصندوق بالمنقاش = المشبك وقنطرة القفل. ومعظم العلب والصناديق ذات الغطاء والتي ترجع إلى إيران فى العصر السلجوقى ذات أرضية مربعة قائمة. والعلبة الموجودة فى متحف حاجى بكداش هى النموذج الوحيد للعلب ذات البدن الدائرى المعروف. ولما كان لون المعدن الذى صبت منه هذه العلبه لون أشهب، مما يجعلنا نظن أن سبيكة النحاس الأصفر قد أضيف إليها بعض من الفضة. ويبلغ ارتفاع القسم السفلى للعلبة الذى يأخذ شكل صينية مزخرفة بتقنية الحفر ١٢,٥سم، وقطر أوسع أماكنها ٢٢سم، وقطر الفوهة ١٥,٥سم. وعلى الجسد ثقب كبير، يشير إلى أن التحفة قد تعرضت لضرر غير معروف التاريخ.

إن قسم الغطاء الذى يبلغ ارتفاعه ٣,٥سم وقطره ١٥,٥سم والذى صب من المعدن نفسه هو وقسم القاعدة لنفس العلبه الموجودة فى متحف حاجى بكداش (صورة ١٨٨ -b) قد زخرف بتقنية التكفيت وذلك بورق الفضة والنحاس الأحمر ويبلغ قطر وسط الغطاء ٣,٥ × ٥,٦سم وصنع هو الآخر بتقنية الصب، وعليه ممسك = مقبض على هيئة بطة. وعلى هيكل البطة نرى رسوما قد خطت بتقنية الحفر، ولكن عينها وأجنحتها كفتت بورق النحاس والفضة.

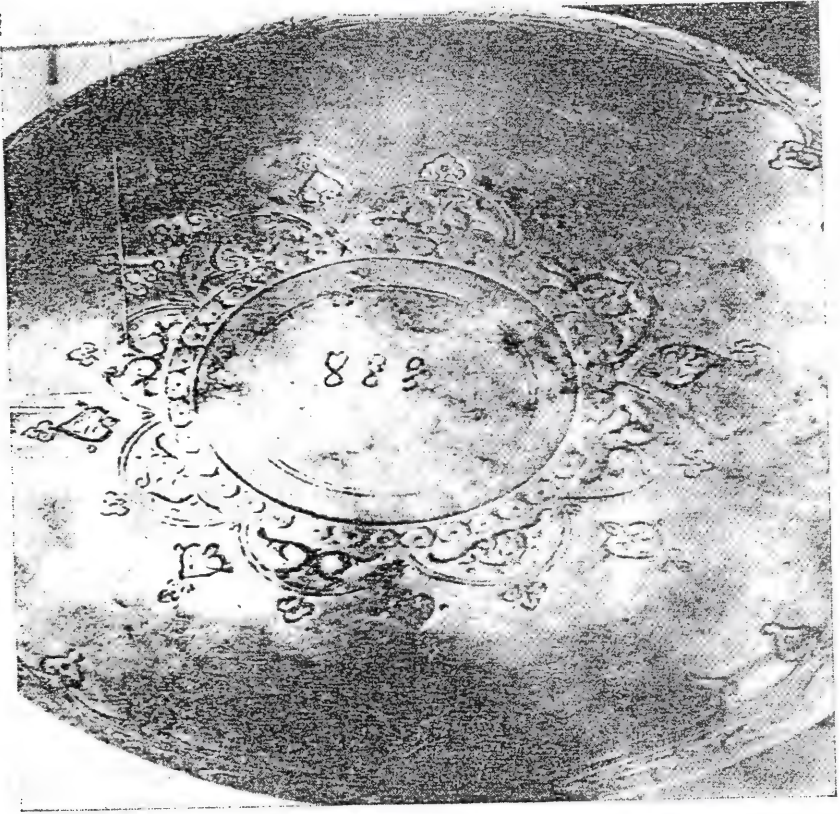
وفى القسم الغويط للعلبة توجد ميداليون كبيرة مزخرفة بسعف النخيل المحور والمكون من دوائر متقاطعة (صورة ١٨٨ -C).



صورة ١٨٨ b

وفوق حافة فوهة القسم السفلى الذى يأخذ هيئة طاس من هذه التحفة، تلتف كتابة زخرفية "أمنيات طيبة" قد كتبت بخط النسخ، وتتكرر تركيبة "دولت.. ارتفاع.. دولت وسلامت" أى تمنى رفعة الدولة، وتمنى السلطة والسلامة. وتحت الكتابة، شريط عادى مكون من خطين متوازيين. وتحت هذا الشريط أيضا، تظهر كتابة أمنيات طيبة ثانية وتكرر التكوينة الدعائية نفسها مثل "بركة.. نشئة، دولة وسعادة دولة وظفر.. والخيرات = الطيبات" وقد كتب هذا الشريط الذى يبلغ عرضه ٣,٥سم بالخط الكوفي. هذه الكتابة التى تقطعها من ثلاثة أماكن ميداليات ضخمة مزخرفة بعناصر

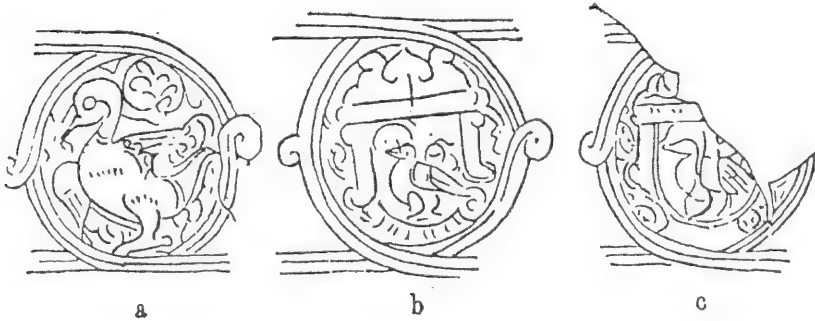
مجدولة الداخل، تصادف بكثرة فوق الآثار المعدنية لسلاجة إيران^(٧٥١). وأسفل شريط الكتابة يلتف شريط مضفر رخو عرضه اسم، وتحت رباط الشريط توجد ديوانيات مزخرفة بتكوينات زخرفية داخلها زوج من الحيوان، تقطعها ميداليات دائرية. داخل واحدة من هذه الميداليات هيكل بطة، وداخل الاثنتين



صورة ١٨٨ C

(751) عن بعض الآثار المعدنية السلجوقية الإيرانية المزخرفة بالعناصر المضفرة؛ انظر: Suevey, vol. XII, Pl. 1277 C, 1306, 1311 A, 1313 A, 1313 B, 1317 C, 1323.

الأخريين، صورت عناصر لمناظر ومشاهد عرش محورة، وتحت الأقدام هياكل بط صغير (تخطيط ٥٩). وداخل الديوانيات المحاطة بثلاثة صفوف متوازية من الخطوط والتي بقيت فيما بين الميداليات المزخرفة بهياكل البط، نرى تكوينات زخرفية مكونة من "أسد ممسك بأرنب" و"أسد ممسك بثعلب" و"أسد يأكل أرنبا وهو رابض فى مكانه" و"أسد يأكل ثعلبا وهو رابض فى مكانه. و"أسد يهاجم حمارا وحشيا" و"طاوسين يتقاطعان عند رقبتيهما ...". (صور ١٨٨ d - i) ولما كان محيط هذه الهياكل الحيوانية التى تكون هذه التكوينات الزخرفية، قد حفر على هيئة أخاديد عميقة yivler ، فقد أعطت تتابعا للحفر الغائر للحيوانات. إن أرضية الأقسام التى صورت بها التكوينات الحيوانية مزخرفة بعناصر ورقية قد تم نشرها على شكل



شكل ٥٩

متناثر ومتباعد. بعض الحيوانات فى الصور، قد رسمت ثلاثة أرباع أجسادها من زاوية البروفيل، أو أن الحيوانات التى أعطت بروفيلا كاملا، فإن آذانها أو أفخاذها التى بقيت فى الخلف قد تم توضيحها. بمحيطين أو برسم منظورى أو أن مخالبا الأمامية قد رسمت بشكل أكبر من تلك التى

بقيت فى الخلف، وفى هذا مسعى لخلق الشعور بالعمق فى التصوير على المعادن.

ويوجد فوق غطاء الصندوق الدائرى الموجود فى متحف حاجى بكداش، ذلك الغطاء المزخرف بتقنية الترصيع، يلتف حوله إفريز فى عرض ٣,٥سم، وقد صور من داخله مشاهد مرح وتسلية، استقرت فيما بين أطر قد زخرفت بعناصر نباتية (صورة ١٨٨ - b). داخل هذا الإفريز، وتتراص بداية من مكان اتصاله وارتباطه بالبدن واتجاها من اليمين إلى اليسار الصور التالية على التوالي:

- ١- شخص يعزف على الدف وقد جلس متربعا.
 - ٢- شخص يعزف على الهارب.
 - ٣- شخص يرفع القدح.
 - ٤- شخص وهو يعزف على الناي (أو المزمار).
 - ٥- شخص يعزف على العود.
 - ٦- راقصة وهى تضرب الصنج.
 - ٧- شخص يرفع قدحا.
 - ٨- هيكل خادم وهو يفرغ ما بداخل الدورق الطويل العنق إلى طاس مثبت على قوائم.
 - ٩- هيكل شخص وهو يرفع القدح.
 - ١٠- هيكل شخص وقد أمسك بقدح ضخم- بجوار هذا الهيكل وعلى الأرض يوجد إبريق كبير، وأنية فاكهة يتضح أنها تعود إلى هذا الشخص.
 - ١١- شخص خادم وهو يهرع.
 - ١٢- شخص ممسك بقدح كبير، وفى يده دورق بعنق طويل.
- وبجوار بعض الموسيقين، أخونة صغيرة منخفضة قد وضعت فوقها

الأقداح، كما ترى آنية فواكه ذات قوائم. هذه التكوينات؛ بالرغم من أنها قد رسمت فوق أرضية قد تركت دون رسوم، فإن النباتات المزهرة الضخمة وذات الورق الضخم التي قد استقرت بين هياكل الشخوص تبين أن هذه المشاهد كانت في حديقة. والنباتات ذات المظهر المعماري الذى يمثل الحديقة، تذكر بالعناصر النباتية التي ترى فوق الآثار (نموذج لذلك انظر صورة ١٢) وبأنها تعود إلى الأعمال المعدنية التي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر^(٧٥٢).



صورة ١٨٨ d

(752) عن الطبق الفضى الذى يعود إلى العصر الإسلامى المبكر وقد احتلته زخارف

نباتية ذات أزهار وأوراق ضخمة؛ انظر: Survey, vol. VII, Pl. 239 B.

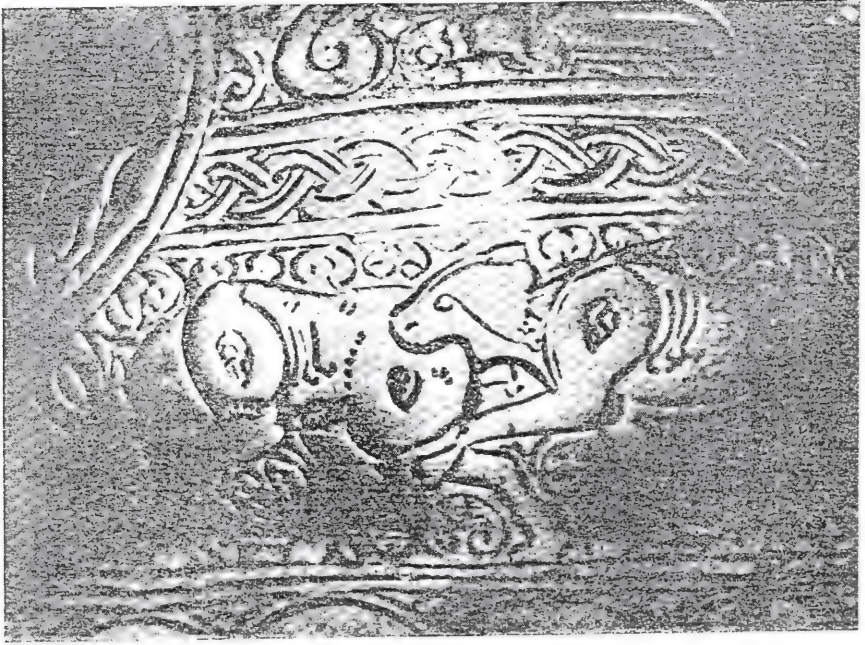


صورة ١٨٨ E



صورة ١٨٨ F





صورة ١٨٨ h



صورة ١٨٨ i

إن أقرب ما يكون لهذه الشخوص التي تعزف على المعازف المختلفة والشخوص التي تشرب الخمر والتي تزخرف غطاء صندوق متحف حاجي بكداش هي المشاهد نفسها التي تبدو بين المشاهد التي تزخرف السطل (انظر صورة ١٠٤ وحاشية ٥٠٨) الذي نشاهده بين محتويات متحف الهرميتاج، هذا السطل من أعمال هرات ومؤرخ بعام ١١٦٣هـ، وللتذكير؛ وفي أحد الأفاريز الشخوصية التي تحيط بدن هذا الأثر المعروف باسم "سطل بوبرنسكى" تصور مشاهد تسلية كهذه. والشخوص التي ترى في مشاهد المرح التي تأخذ مكانها فوق سطل بوبرنسكى - مثل النبلاء الذين يرفعون الأقداح ويجلسون متربعين، وكذا الأشخاص الذين يعزفون على الرباب والمعاذف والراقصات - هي قريبة جدا للشخوص التي تزخرف غطاء صندوق متحف حاجي بكداش. ولكن الترصيعات سواء النحاسية أو الفضية الموجودة فوق السطل المؤرخ بعام ١١٦٣م = ٥٥٩هـ، قد كفتت داخل القونترات التي فتحت على شكل نتوء عميقة. وعلاوة على ذلك فقد نقش فوق هذه الترصيعات تفاصيل أخرى. أما الترصيعات التي تزين غطاء العلبة الموجودة في متحف حاجي بكداش، فقد حزت خطوط بجوار بعضها، وتم الطرق فوق حوافها الخشنة، وهناك تفاصيل أخرى فوق هذه الترصيعات. هذا الفارق المهم، لفت انتباه "د.س. راىكه" "D. S. Rice" مما جعله يطرح أن العلبة أى الصندوق الموجود في متحف حاجي بكداش يعود إلى تاريخ أسبق قليلا عن عام ١١٦٣م = ٥٥٩هـ، وكما أوضحنا في القسم الذى عرفنا فيه بالآثار المعدنية لسلاجقة إيران والموجودة في البلدان الخارجية، فإن أقدم نموذج مؤرخ في كتابته

من بين الآثار السلجوقية الإيرانية التي طبقت تقنية التكفيت هي مقلمة مؤرخة في عام ١١٤٨م = ٥٤٣هـ، (انظر صورة ١٠٣ حاشية ٥٩٣). وهكذا، فإن العلبة الموجودة في متحف حاجي بكداش يمكن تأريخها فيما بين أعوام ١١٤٨ - ١١٦٣م = ٥٤٣ - ٥٥٩هـ.

لقد أوضح (د. س. رايكه) (D. S. Rice) أن الخواص الأخرى التي ترى فوق الشريط المطبق بتقنية التكفيت، تبين أن هذه العلبة ترجع إلى تاريخ مبكر إلى حد ما عن ١١٦٣، وأهم هذه المميزات والخواص؛ استخدام كمية كبيرة من النحاس إلى جانب الفضة في عمليات التكفيت، ووضع التكوينات الزخرفية فوق أرضية خلو تقابل مشاهد النباتات المعمارية التي تمثل الحديقة على الآثار المعدنية للعصر الإسلامي المبكر، ارتداء الشخص ملابس ذات ياقات دائرية، ووجود أواني فواكه وأباريق، ورسم الشخص في أحجام كبيرة، كل هذه الفروق جعلت رايكه يعتقد أن هذه الفوارق تؤيد طرحه بأن هذا الصندوق يعود إلى تاريخ مبكر إلى حد ما عن عام ١١٦٣،

إن الصندوق ذا الغطاء الموجود في متحف حاجي بكداش يحمل أهمية من ناحية كونه واحدا من النماذج المبكرة التي زخرفت بتكوينات من شخص بشري بين الآثار المرتبطة بمدرسة خراسان، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو الأثر الوحيد المرتبط بمدرسة خراسان والموجود ضمن مجموعات تركيا.

هوامش المترجم لهذا الجزء

(76*) بكداش: (حاجى بكداش = حاجى بكطاش = حاجى باكتاش) الحاج بكتاش. ولد فى نيسابور ٦٤٥هـ = ١٢٤٧م وهاجر إلى الأناضول بإشارة من الصوفى أحمد يسوى عام ٦٨٠هـ = ١٢٨١م. وتوفى بها سنة ٧٣٨هـ = ١٣٣٧م هو واحد من أشهر رجال التصوف فى الأناضول ونسبت إليه الطريقة "البكتاشية". يرجع بعض أرباب التصوف سلسلتها إلى حضرة سيدنا على كرم الله وجهه. هى تعتمد على الفكر الباطنى فى الكثير من أسرارها. تشكيلاتها سرية. عاصر ظهور الدولة العثمانية وهو الذى بارك جندها الجدد "يكى چرى" = الانكشارية. ولذلك انتسبوا إليها. ينظر إليها البعض على أنها ليست طريقة صوفية بل يعتبرونها مذهباً من المذاهب الإسلامية ويربطونها بالفكر العلوى الذى انتشر فى الأناضول؛ انظر:

M. Z. Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri. Ist. 1983.

٢ - سوريا وما بين النهرين

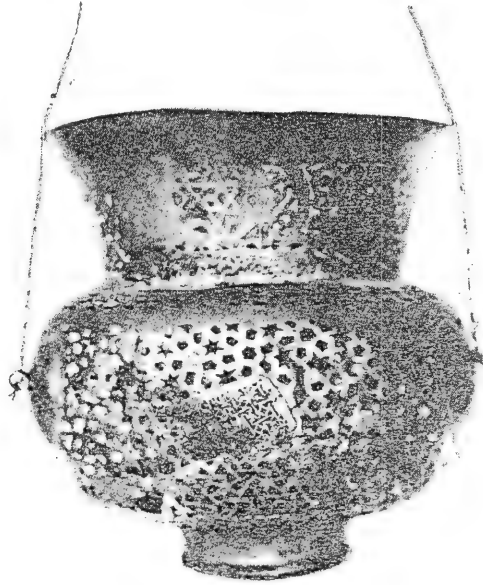
(الأعمال المعدنية التى تعود إلى الأيوبيين الذين تابعوا الغنمات الفنية السلجوقية والزنگيين وسلاجقة سوريا خلال الفترة الممتدة من نهاية القرن الحادى عشر أى الخامس الهجرى إلى منتصف عام ألف ومائتين وستين = ٦٥٩هـ)

خلال القسم الذى تناولنا فيه الأعمال المعدنية السورية والخاصة ببلاد ما بين النهرين والتى ترجع إلى العصر الزنگى والأيوبي، بينا أن الجزء الأكبر من هذه الأعمال المصنوعة من النحاس الأصفر "الشبه" زخرفت بتقنية التكفيت، وأن القسم الأكبر منها قد صنع فى سوريا وميزوبوطاميا، ولكن الأعمال المنقوشة والمزخرفة بالتكفيت أرجعنا معظمها أحيانا إلى سوريا، وأما تلك التى صنعت بأسلوب الصهر والصب وزخرفت بتقنية التخریم فإن بضعة قناديل منها - والتى صنعت من النحاس الأصفر أيضا وزخرفت بالتخریم - أرجعناها إلى بلاد ما بين النهرين، وأوضحنا كذلك أن هناك مجموعة من المرايا البرونزية قد زخرفت بالنقوش البارزة، وتم صنعها بالصهر والصب. وبعض هذه النماذج التى أشرنا إليها وبالتقنيات المذكورة، والتى ترجع إلى بلاد ما بين النهرين وسوريا موجودة ضمن

المجموعات التركية. وسوف نتعرف على هذه الأعمال فى القسم الثالث (ج) حسب التسلسل المقدم.

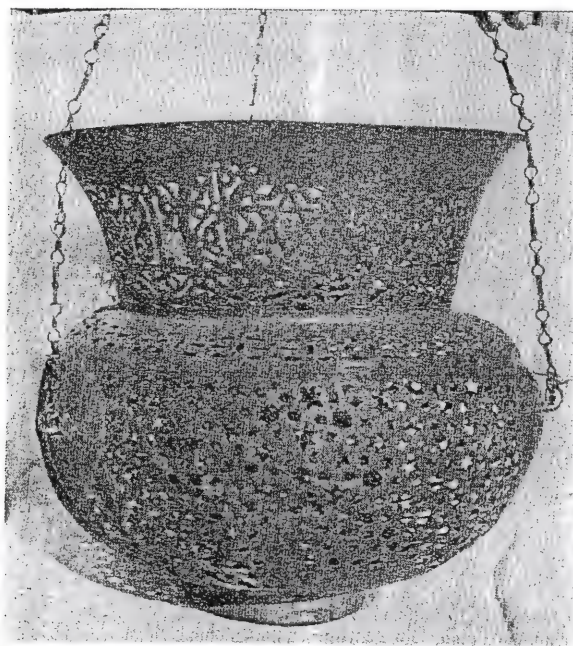
أ- (القناديل النحاسية المصنوعة بتقنية الطرق، والمزخرفة بأسلوب التخريم... والمرايا البرونزية المصنوعة بالصب والمزخرفة بالزخارف البارزة..)

فى القسم الذى تناولنا فيه آثار بلاد ما بين النهرين وسوريا، ومن بينها القناديل النحاسية المزخرفة بتقنية التخريم التى أرجعناها إلى سوريا كنا قد عرفنا بواحد منها يرجع إلى مسجد قبة الصخرة فى القدس، ويرجع إلى القرن الثانى عشر أى السادس الهجري. وموجود فى متحف اللوفر (انظر



صورة ١٨٩ a

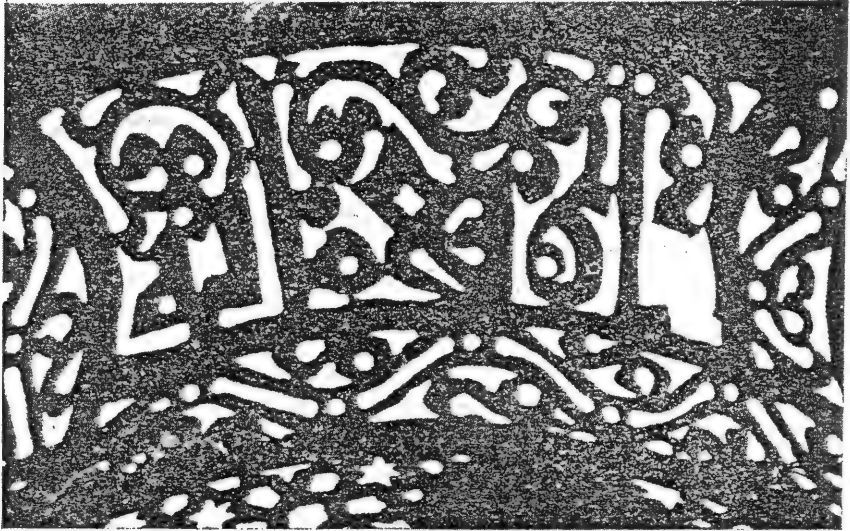
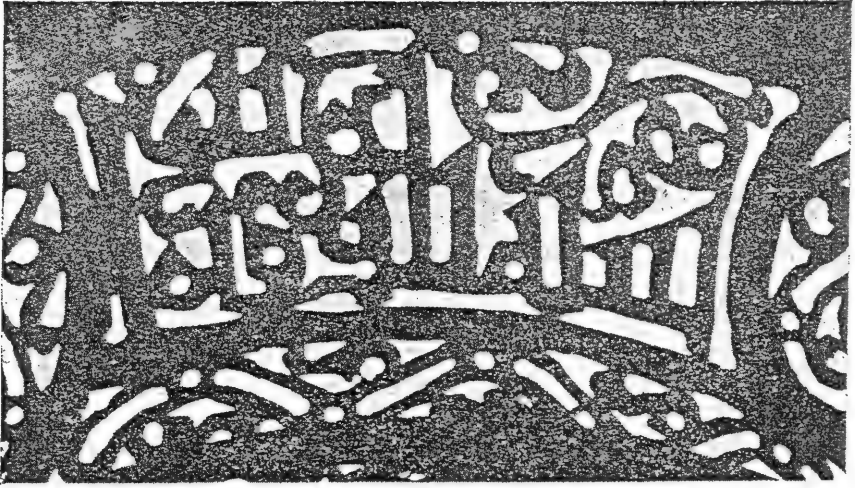
شكل ٤٥ حاشية ٥٨٢) وهناك أيضا قنديل من النحاس الأصفر ومزخرف كذلك بتقنية التخريم ويعود إلى سوريا في العصر السلجوقي، وهو موجود في متحف الآثار التركية والإسلامية في إستانبول (صورة ١٨٩ أ - ب)، ومن كتابة هذه التحفة التي جاءت إلى إستانبول من جامع بنى أمية في الشام يتضح أنه قد صنع في عام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ. هذا القنديل النحاسي الأصفر المقيّد تحت رقم ١٩٢ في قائمة الجرد قد تشكّل بتقنية الطرق،



صورة ١٨٩ ب

وطبقت عليه زخارف بتقنية وأسلوب التخريم على شكل رسوم، ارتفاعه ٣٣ سم، وقطر الفوهة ٢٩ سم، وقطر القاعدة ١٢,٥ سم، وبدنه دائري. تتسع

الفوهة قليلا كلما اتجهنا إلى أعلى، له عنق طويل، وقسمه القدمى دائري. وعلى القطع الثلاث الصماء والتي تأخذ شكل الترس ولحمت ببدن التحفة توجد حلقات يعلق منها القنديل بالسلاسل فى السقف. هذه التحفة التى تعرضت لضرر غير محددة التاريخ، رمت الأجزاء التى تخرمت وأصابها العطب بقطع قد أخذت من قناديل أخرى. وفوق إحدى هذه الرقع ترى رسوم هندسية على هيئة صلبان معقوفة (انظر صورة رقم ١٨٩ أ)، والقنديل المنسوب إلى شغل سوريا والمؤرخ فى القرن الثانى عشر والموجود فى متحف اللوفر (صورة ٤٥) فيه شبه كبير بالرسوم الموجودة على عنق القنديل محل الدراسة. وهكذا فإن القنديل الموجود فى إستانبول، والمؤرخ بنهاية القرن الثانى عشر من الواضح أنه قد رسم فى تاريخ يعود إلى ما بعد نهاية القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري. إن عنق القنديل المسجل تحت رقم ١٩٢ فى سجل الجرد يلتف حوله شريط من الكتابة الكوفية بعرض ٥ سم (صورة ١٨٩ ح). هذا الشريط تقطعه ميداليونات دائرية مزخرفة بموتيفات نباتية ونجمة سداسية الزوايا على مكانين من هذا الشريط. نعلم من الكتابة أن هذا القنديل قد صنع عام ١٠٩٠ م = ٤٨٣ هـ، ولكن ليست هناك أية معلومات عن الصانع الذى أبدعه ولا عن المكان الذى صنع فيه. وتوجد داخل قسم القدم "القاعدة" كتابة تسجل عبارة "الذى فى الشمال". ويمكن التخمين من هذه العبارة (الذى فى الشمال) المكان الذى يعلق فيه القنديل أى يعلق على الواجهة الشمالية فى الجامع. وفوق بدن القنديل المؤرخ بعام ١٠٩٠ م = ٤٨٣ هـ والموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول رسوم هندسية بسيطة مكونة من موتيفات أنجم



صورة ١٨٩ C

سداسية الزوايا فى أغلبها. هذه الرسوم التى تمت بأسلوب التخريم قد شغلت بشيء من اللامبالاة أى بدون عناية ملحوظة، لدرجة أن الموثقات التى كان يجب تخريمها على قسمى الرقبة والبطن قد نسيت ولم تخرم (انظر صورة ١٨٩ أ- ب). إن التحفة التى يتم زخرفتها بشيء من اللامبالاة وعدم الدقة لا يمكن أن تكون بضاعة مستوردة، بل إن القنديل المؤرخ بعام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ والذى يرجع إلى جامع بنى أمية الموجود فى الشام؛ من الممكن التخمين أنه قد صنع فى إحدى الورش بالمدينة نفسها.

كانت الشام عام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ تحت إدارة السلطان طرطوش (١٠٧٩ - ١٠٩٥م = ٤٧٢ - ٤٨٨هـ) أخى السلطان ملك شاه بن ألب أرسلان سلطان السلاجقة العظام. وهكذا فإن قنديل النحاس الأصفر الموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول يمكن تصنيفه على أنه "عمل سلجوقي" يرجع إلى سلاجقة سوريا خلال عصر السلاجقة العظام.

إن قنديل عام ١٠٩٠م = ٥٨٣هـ الذى يبدى نمطا عاديا من الصنعة من ناحية ونظرا لأنه نموذج من تلك النماذج المعدنية التى تعود إلى العصر السلجوقي من ناحية أخرى، فإنه يحمل أهمية كبيرة حيث إنه واحد من النماذج النادرة المؤرخة بالقرن الحادى عشر (والنموذج المؤرخ الثانى والذى يرجع إلى القرن الحادى عشر هو الصينية الخاصة بألب أرسلان والمؤرخة بعام ١٠٦٦م = ٤٥٩هـ وتوجد فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن (انظر صورة ٥٧، وحاشية ٤٠٣).

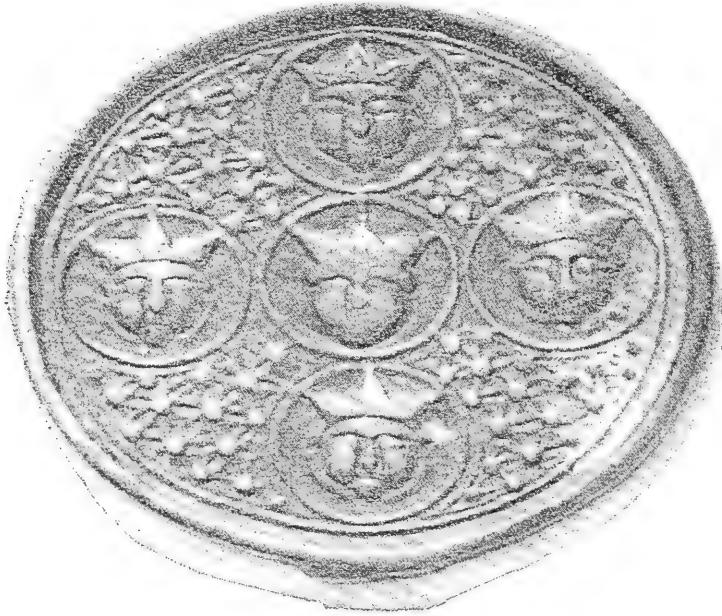
فى القسم الذى عرفنا فيه بالأعمال المعدنية لبلاد ما بين النهرين وسوريا، ومن بين المرايا السلجوقية المزخرفة برسوم بارزة تم صنعها بالصب، قلنا إن هناك مرايا ذات مقابض مزخرفة بخمس ميداليونات قد استقرت فوق السطح المغطى برسوم هندسية، وفى داخلها صور "رأس إنسان متوج". وقد صنعت هذه الأعمال فى بلاد ما بين النهرين "ميزوبوطاميه" فى أغلب الظن. (انظر صورة ١٣٢ وحاشية ٥٨٦) وكما سبق القول: فبالإضافة إلى القناديل المنقوشة بتقنية التخریم، والمغطاة بموتيفات هندسية على السطوح الكبيرة فى فن المعادن الإسلامية، فإنها ترى لأول مرة على النماذج المرتبطة بمدرسة الموصل وعلى الآثار المزخرفة بأسلوب التكفيت التى صنعت فى ميزوبوطاميه خلال العصر الزنگى. إن أرضيات المرايا المزينة بتصاویر "رأس الإنسان المتوج" والمغطاة بموتيف حرف Z المتداخل فى بعضه نراها أمانا - داخل ميداليون - بين زخارف صندوق (صورة ١٣٥ أ - ب حاشية ٥٨٨، ٦١١) مؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـ ويحمل توقيع الأسطى اسماعيل بن وارد الموصلى لأول مرة. وللتذكرة، إذا ما وضعنا الصندوق المؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـ أمام ناظرينا، فإن المرايا المزخرفة بتصاویر "رأس إنسان متوج" والمغطاة برسوم حرف Z المتداخل فى بعضه فوق كل السطح، يحتمل أنها صنعت فى تاريخ يعود إلى ما بعد ١٢٢٠م = ٦١٧هـ، وربما فى الربع الثانى للقرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الميلادى.

إن إحدى المرايا الصغيرة ذات المقبض والمزخرفة بتكوينه "رأس إنسان متوج" والتى نظن أنها تعود إلى بلاد ما بين النهرين فى تاريخ يعود

إلى ما بعد ١٢٢٠م = ٦١٧هـ توجد في متحف الآثار التركية الإسلامية في
إستانبول (صورة ١٩٠) ورقم قيدها في سجل الجرد ٢٩٧٦، وهي مرآة
برونزية قطرها ٧,٥سم ولكن مقبضها ناقص.

وربما يذكر هذا بالإشارات الفلكية مثل (حاشية رقم ٥٨٧) الروزيتات
أى الحلقات المعمارية التى على شاكلة الوردات المزخرفة برعوس بشرية
يفهم أنها ترمز إلى "الشمس" و"القمر" التى كانت ترى فوق الآثار المعمارية
لسلاجة الأناضول.

إن المرأة الصغيرة المزخرفة بصور "رأس الإنسان المتوج"
الموجودة فى متحف الآثار الإسلامية والتركية، تحمل أهمية لكونها نموذجا
جديدا ينضم أو يضاف إلى هذه المجموعة من المرايا ذات العدد القليل.



صورة ١٩٠

الآثار المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتقنية التكفيت "مدرسة الموصل":

هناك عدة نماذج مهمة يمكن إرجاعها إلى مدرسة الموصل مزخرفة بتقنية التكفيت وصنعت بأسلوب الطرق، يمكن إرجاعها إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين فيما بين الأعمال المعدنية التي تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري وهي معروضة في متاحف تركيا. ومن بين هذه الآثار إبريقان من النحاس الأصفر يتضح من كتاباتهما معلومات قيمة، وهما موجودان في متحف الآثار التركية الإسلامية في إستانبول. هذان الأثران اللذان يشبهان أبريق سوريا وما بين النهرين (انظر صور ١٣٤ / ١٣٦ / ١٣٨ / ١٣٩/) والتي تعود إلى القرن الثالث عشر من ناحية الفورم = الشكل؛ أحدهما مقيد في سجل الجرد تحت رقم ٢١٧ والآخر تحت رقم ٢١٨، وغطاء كل منهما ليس هو الأصلي.

إن ارتفاع الإبريق المسجل تحت رقم ٢١٧ وبدون غطاء (صورة ١٩١ أ-ج) (٧٥٣).

(٧٥٤). ٣٩سم وقطر أوسع جزء من البدن ٢٠سم، وقطر القاعدة ٦,٥سم.

(753) انظر : Marçais, G. -Poinssot, L. op. cit., vol. I, p. 426; Rice, D. S.

"Studies in Islamic Metalwork, V", op. cit., p. 217-220, Pl. X-XI; Wiet, G. Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. Objects en Cuivre, p. 164.

(754) انظر : Ağaoğlu, M. "Two Thirteenth-century Bronze Ewers", Burlington Magazine, 57, (1930), p. 27, Pl. A; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - III", op. cit., p. 229-232, fig. 1-2, Pl. I-II, a-b.

وقد رمم الجزء العلوى من المقبض الذى صنع على هيئة أنبوب أجوف،

وقد أضيفت قطعه

فيما بعد على

المكان الذى يربط

المقبض بالفوهة.

وزخرفة

هذا الإبريق رقم

٢١٧ عادية جداً؛

إذ تتكون من

موتيفات أى

عناصر نباتية

وأشرطة كتابية.

إن جزء كتف

الإبريق محاط

بشريط كتابية

بعرض ٥,٢ سم

كتب بخط النسخ

(صورة ١٩١

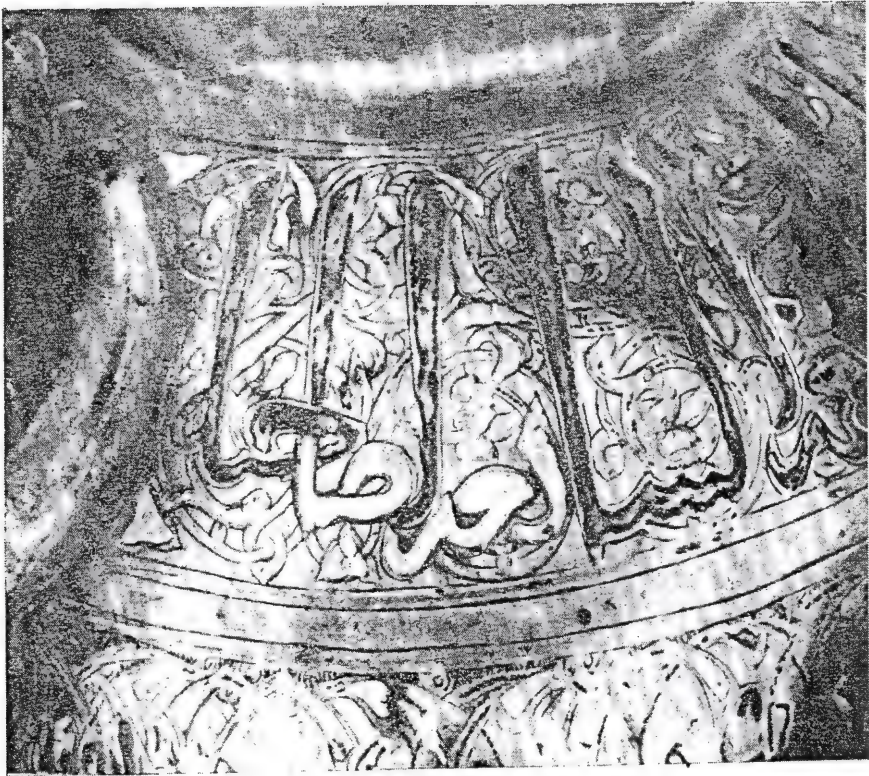
ب). وتحت هذه

الكتابة التي



صورة ١٩١ a

حددت بأطر رفيعة مباشرة يوجد الشريط النهائى المكون من عناصر نباتية. وحول عنق الإبريق وجزء المبسم توجد كتابة أخرى خطت أيضا بخط النسخ. إن الكتابة التى تزين الإبريق والعناصر النباتية قد كفتت بورق الفضة، أما أطر الكتابة التى على كتف الإبريق فقد رصعت بورق النحاس الأحمر. ورغم بقاء الترصيع النحاسى بحالة جيدة، فإن ترصيع الفضة قد سقط معظمه.



صورة ١٩١ b

إن الكتابة التي تأخذ مكانها فوق المبسم وكنف الإبريق رقم ٢١٧
تتمنى لصاحب التحفة الشرف والشهرة والنجاح والحياة الأبدية فهي كتابات
بركة، أما الكتابة التي تلف حول العنق (صورة ١٩١ حـ) ففيها توجد مهمة



صورة ١٩١ C

تتعلق بالعمل؛ ففي هذه الكتابة التي استقرت فوق أرضية سادة يتضح أن هذا الإبريق "قد صنع في عام ١٢٢٩م على يد إياس غلام الأسطى عبد الكريم ابن الترابي الموصلي فمن هذه الكتابة نعلم أسماء كل من الصانع الذي صنع هذا الإبريق وهو الأسطى إياس ومعلم هذا الأسطى إياس وهو "الأسطى الموصلي عبد الكريم بن الترابي". ويوضح د. س. رايكه معتمدا على المعلومات التي اكتسبها من السمعاني^(77*) الذي عاش في النصف الثاني من القرن الثاني عشر؛ يوضح أن "الترابي" صفة نسبية قد استخدمتها مجموعة كانت تعيش في مدينة مرو وكانت تعمل بالتجارة^(٧٥٥). وهكذا؛ يتضح أن معلم إياس الذي صنع الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩ كان "موصليا" من ناحية، وأنه عبد الكريم الذي كان يستعمل لقب "الترابي" وأنه قد قدم إلى الموصل من خراسان، أو أن والده هو الذي كان خراسانيا. وهذه الكتابة تقوى ما أذهب إليه من أن تقنية التكفيت قد وصلت إلى الموصل عن طريق صناع = "أسطوات" خراسانيين.

وقد أوضحنا في القسم الذي عرفنا فيه بالأعمال المعدنية الخاصة ببلاد ما بين النهرين وسوريا والمرتبطة بالمدرسة الموصلية والموجودة في الدول الخارجية، أنه أقدم النماذج التي أمكن نسبتها إلى سوريا أنه يخص أحد الأمراء الأيوبيين الذي ذكر اسمه في هذه الكتابة، وأن هذه النماذج هي إبريق مؤرخ في عام ١٢٣١ / ١٢٣٢م = ٦٢٩ - ٦٣٠هـ (انظر حاشية ٦٢٢ وصورة ١٣٩). وأن الأعمال التي ترتبط بمدرسة الموصل والتي صنعت

⁽⁷⁵⁵⁾ انظر : Rice, D. S. "Stadies in Islamic Metalwork - III", op. cit., p. 230.

قبل هذا التاريخ قد تم تصنيفها على أنها نماذج تعود إلى بلاد ما بين النهرين. وهكذا يمكننا تصنيف الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩م = ٦٢٧هـ والموجود في متحف الآثار التركية الإسلامية على أنه يعود إلى بلاد ما بين النهرين. كما أن استخدام الترصيع بالنحاس الأحمر والذي لم يصادف على الأعمال الأيوبية فوق هذا الإبريق ليقوى قناعتى بأن هذا الإبريق قد صنع فى بلاد ما بين النهرين = أى فى ميزوبوطامية.

إن الإبريق الذى يحمل رقم ٢١٧ فى سجل متحف الآثار التركية الإسلامية يحمل أهمية كبيرة لكونه نموذجا مؤرخا يعود إلى بلاد ما بين النهرين من ناحية، ولأنه يحمل فى كتابته اسم اثنين من الصناع الموصليين.

* * * * *

الإبريق النحاسى الأصفر الثانى الذى يحمل رقم ٢١٨ فى سجل قيد وجرّد متحف الآثار التركية الإسلامية (صورة ١٩٢ أ- ب) ^(٧٥٦) يشبه إلى حد كبير الإبريق رقم ٢١٧ من ناحية الشكل ولكن السواد الذى صنع بتقنية الريبوزيه "النقش البارز" والذي يزخرف عنق هذه التحفة أكثر سمكا، بالإضافة إلى أن قسم الياقة التى تربط العنق بالكثف شرائحية. ارتفاع الإبريق بدون الغطاء ٤٠سم، قطر القاعدة ١٦,٥سم. ومبسم الإبريق رقم ٢١٨ على وشك الانفكاك من الموضع الذى لحم فيه.

سطح الإبريق كله مكفت بالفضة، لم تستخدم فى زخرفته كما هو الحال فى الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩م التكونيات الزخرفية الشخصية. إنما

: Ağaoğlu, M. "Two Thirteenth - century Bronze Ewers", op. ⁽⁷⁵⁶⁾ انظر
cit., p. 27-28, Pl. 8.



صورة ١٩٢ a

جاءت زخرفته عبارة عن أفاريز كتابة بخط النسخ وتكوينات من الأرابيسك المتناسق والذي استقر داخل نيشات، وفي الفراغات المثلثة التي بقيت بين النيشات قد تم عمل زخرفة من عناصر حرف y متداخل في بعضه. (صورة ١٩٢ ب).

استقرت إحدى كتابات الإبريق رقم ٢١٨ فوق القسم العلوى من العنق، والأخرى على الكتف، والثالثة أيضا على المكان الذى يوحد بين البدن والقاعدة. والكتابات الثلاث تكاد تكون قد استخدمت الكلمات نفسها حيث كررت اسم الأمير الأيوبي صاحب الأثر وألقابه. ويتضح من الكتابة أن صاحب هذا الإبريق هو أمير المؤمنين الملك الكامل نصر الدين محمد بن أبى بكر ابن الأمير الأيوبي خليل. والذى يحمل صفات: (صاحب الشأن والشهرة، العالم، العادل، حامى حدود الدين والمكتسب للنصر، سلطان الإسلام والمسلمين). وكان الملك الكامل وهو ابن السلطان الأيوبي أبى بكر أى العادل الأول، يحكم مصر فيما بين أعوام ١٢١٨ - ١٢٣٨م = ٦١٥ - ٦٣٦هـ كما حكم سوريا فى بعض الأحيان (وكما سبق أن أوضحنا أيضا، فإن الملك الكامل قد احتل ديار بكر عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ وهو الذى أسر الملك الأرتوقى مودود المسعود ونفاه إلى مصر) (انظر حاشية رقم ٦٢٠).

ولا توجد بين الأعمال المعدنية التى ذكرت أسماء الأمراء الأيوبيين فى كتاباتها أيضا، نماذج أخرى صنعت من أجل الملك الكامل. ولهذا السبب فإن الإبريق رقم ٢١٨ فى سجلات متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول هو الوحيد الذى يحمل اسم الملك الكامل، ومن هنا فإن له أهمية كبرى.



صورة ١٩٢ b

وليس فى الإمكان القطع بأن هذا العمل الذى نصنفه على أنه عمل أيوبي، قد صنع فى القاهرة أم فى الشام. ولكن لما كانت الكثرة الغالبة من الأعمال المعدنية التى تحمل أسماء الأمراء الأيوبيين قد صنعت فى الورش السورية فىمكن أيضا التفكير فى أن هذا الإبريق قد صنع فى سوريا أيضا. وكما أن مكان الصنع لم يوضح فى كتابات الإبريق المصنوع باسم الكامل الأمير الأيوبي؛ فإن التاريخ واسم الصانع غير موجودين أيضا. ولهذا السبب فإن آغا أوغلى قد أرخ إبريق الكامل بسنوات حكم هذا الأمير المحصورة فيما بين عامى ١٢١٨ و ١٢٣٨م = ٦١٥ - ٦٣٦هـ، ولكن حسب قناعتى فإن هذا الأثر من الممكن أن يكون محصورا فيما بين تواريخ أقل تحديدا.

إن زخارف إبريق الكامل تتشابه تشابها قويا مع عدة أبريق ترجع إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين، وموجود عليها تواريخ وتحمل توقيعات الصانع الموصليين. ومنها ذلك السوار الغليظ الذى تم بتقنية الريبوزيه = النقش البارز، والذى يزخرف عنق هذا الإبريق، ويشبه إلى حد كبير السوار الذى يرى (انظر صورة ١٣٨ حاشية ٦٢١) فوق عنق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٦م = ٦٢٣هـ والموجود فى متحف الميتروبوليتان. كما أن عنصر الدياپازون = "Diyapazon" (الشوكة الرنانة التى تأخذ شكل حرف "Y") المتداخل فى بعضه والمزخرف داخل المقصورات المثلثة التى تأخذ أماكنها فوق بدن إبريق الكامل نجده داخل إفريز فى القسم العلوى من عنق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٦م = ٦٢٣هـ والموجود فى متحف الميتروبوليتان، وكما نجده فوق مبسم (انظر صورة ١٣٩) الإبريق المؤرخ ١٢٣١ / ١٢٣٢م =

٦٢٩ / ٦٣٠ هـ والموجود فى جاليرى متحف فنون الفرير فى واشنطن. كما أن التكوينات الأرابيسكية السيمترية التى استقرت داخل النيشات التى تزخرف بدن الإبريق المقيد تحت رقم ٢١٨ تقترب إلى حد كبير من التكوينات الأرابيسكية الموجودة فوق جسد الإبريق المؤرخ ١٢٣١ / ١٢٣٢ الموجود بمعرض الفرير. ومن بين الأباريق السورية والميزوپوطامية والتى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣م أى ٧ هجري. والتى لم تستخدم تكوينات شخوصية توجد ثلاثة أباريق فقط معروفة. أحد هذه الأباريق هو الذى يذكر فى كتابته اسم الكامل، والذى حاولنا تأريخه فى سنوات محددة والموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية. والآخر يوجد فى المتحف نفسه وهو الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩م = ٦٢٧ هـ، أما الثالث فهو ذلك الإبريق المؤرخ بسنة ١٢٣١ / ١٢٣٢م = ٦٢٩ / ٦٣٠ هـ والموجود فى معرض الفرير للفنون. والخلاصة فإن الإبريق الذى صنع باسم الكامل يمكن القول إنه يحمل شبيها كبيرا مع النماذج المؤرخة فى أعوام ١٢٢٦، ١٢٢٩، ١٢٣١ / ١٢٣٢م أى ٦٢٤، ٦٢٧، ٦٢٩، ٦٣٠ هـ وهى تلك الأباريق التى تعود إلى مناطق بلاد ما بين النهرين وسوريا ومرتبطة بمدرسة الموصل الفنية. واعتمادا على هذا التشابه الكبير يمكن تأريخ إبريق الكامل بالأعوام المحصورة فيما بين ١٢٢٦ و ١٢٣٢م = ٦٢٤ و ٦٣٠ هـ.

* * * * *

هناك نموذج آخر يمكن إسناده إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، وهو من القطع المعدنية السورية - الميزوپوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية والموجودة فى متاحف تركيا،

وهو شَمْعِدَان من النحاس الأصفر (صورة ١٩٣ أ ← ز) مَعْرُوض فى متحف حاجى بكداش. هذا الأثر الذى يحمل رقم ٨٩٤ فى سجلات جرد المتحف، رأسه وعُنُقُه وَكَتِفُه وَبَدَنُه نُقِذَت جميعها بتقنية الطرق كأجزاء مُنفَصلة أولاً ثم تم تجميع القطع وتوحيدها باللحام. وزخرف الشمعدان بأسلوب التكفيت، واستخدمت أوراق الفضة فقط فى هذا التَرصِيع. وقد تم فتح الأوراق من زواياها ومُحِيطها وتم الطرق على أطرافها بالشاكوش وَثُبِتَت بالداخل.

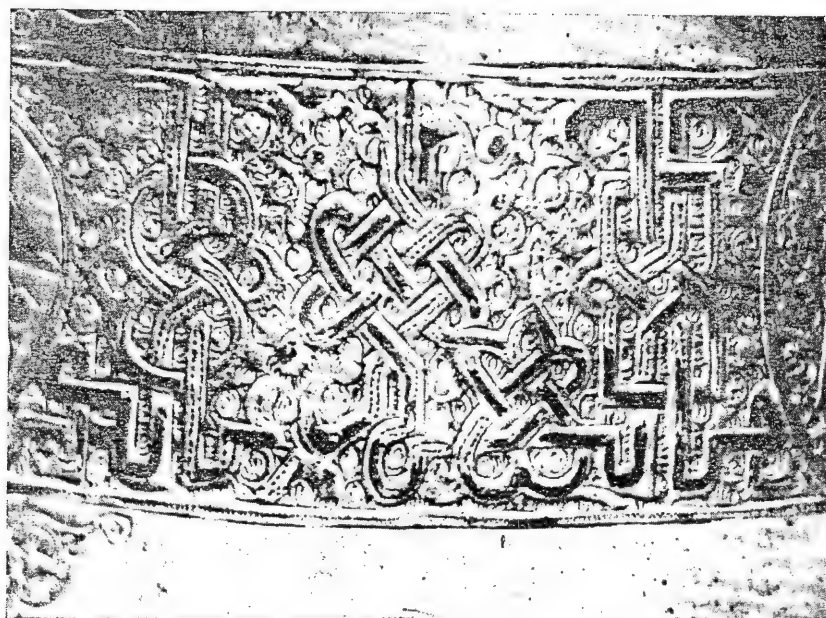
إن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش والذى يبلغ ارتفاعه ٣٣,٥ سم وقطر قاعدته ٣٢ سم له بدن على شكل tronkonik قُمْعِي. وَرَقَبَة أسطوانية، وقسم للرأس هو تكرار لشكل البدن. إن طراز الشمعدان القُمْعِي، قد شاهدناه لأول مرة فى إيران خلال العصر السلجوقي.

ويعد الشمعدان الفضى المؤرخ بعام ١١٣٧ ويحمل اسم السلطان سنجر من السلاجقة العظام (انظر صورة ٦١) من أوائل الشمعدانات المؤرخة والتي صنعت بهذا الطراز. وهو يرتبط أيضاً بالشمعدانات القُمْعِيَّة (انظر صور ١١١ - ١١٢ وحاشية ٥٣٤ / ٥٣٨) والشمعدانات المصنوعة من النحاس الأصفر من أعمال خراسان المزخرفة بتقنية التكفيت والنقش البارز = "ريبوزيه" والمصنوعة بأسلوب الطرق وتُورخ بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر. ولكن الانبعاجات أى الانتفاخات التى تم الحصول عليها بأسلوب النقش البارز فوق هذه الأعمال، وبسبب تغطيتها بهياكل دقيقة للحيوانات؛ فإنها تحمل الخصائص نفسها. فإن هذه المجموعة من الشمعدانات، مع أباريق خراسان المزخرفة بالتكنيك نفسه لَتَحْمَل سمات مشتركة تجعلها تُكوِّن فئة مستقلة بذاتها.

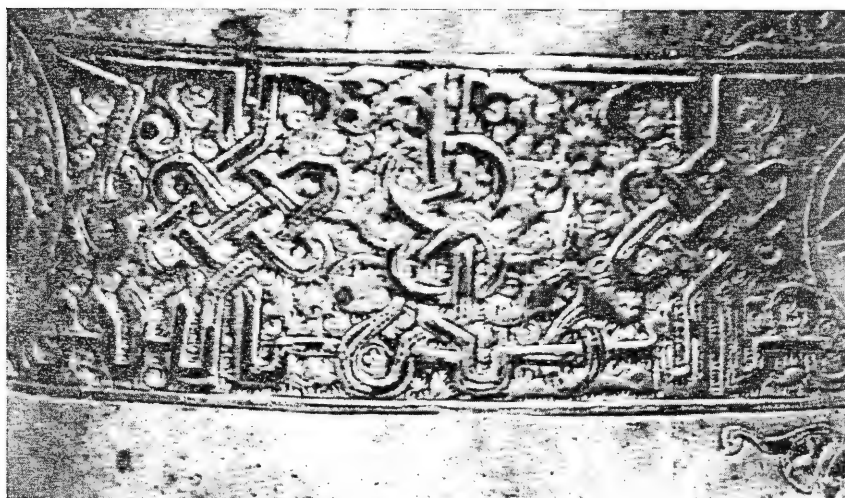
إن الشمعدانات المصنوعة من النحاس الأصفر، ذات البدن القمعى المصنوعة بأسلوب الطرق، تبدو متقاربة جدا مع الشمعدان الفضى الذى صنع إيران والمؤرخ بعام ١١٣٧م خاصة من ناحية الفورم = الشكل. وهذه النوعية تطالعنا بكثرة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين اعتبارا من عام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ أى فيما بعد الربع الأول من القرن الثالث عشر



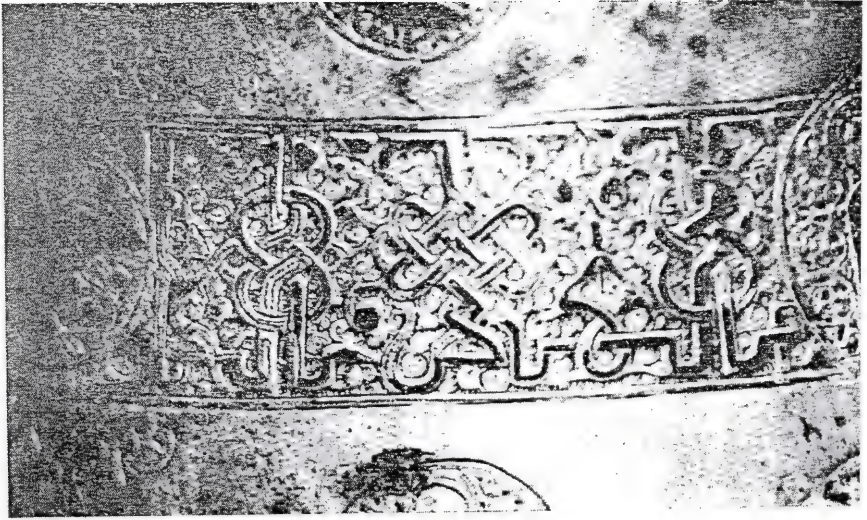
صورة ١٩٣ a



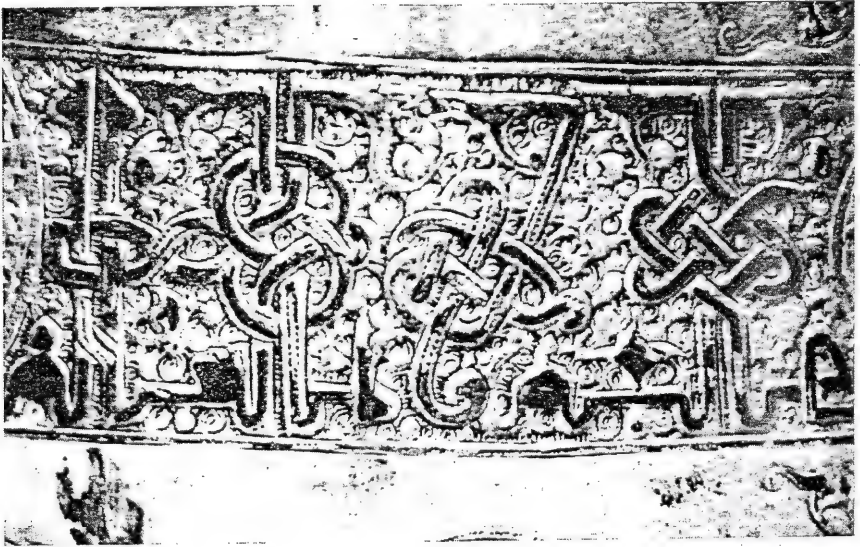
صورة ١٩٣ b



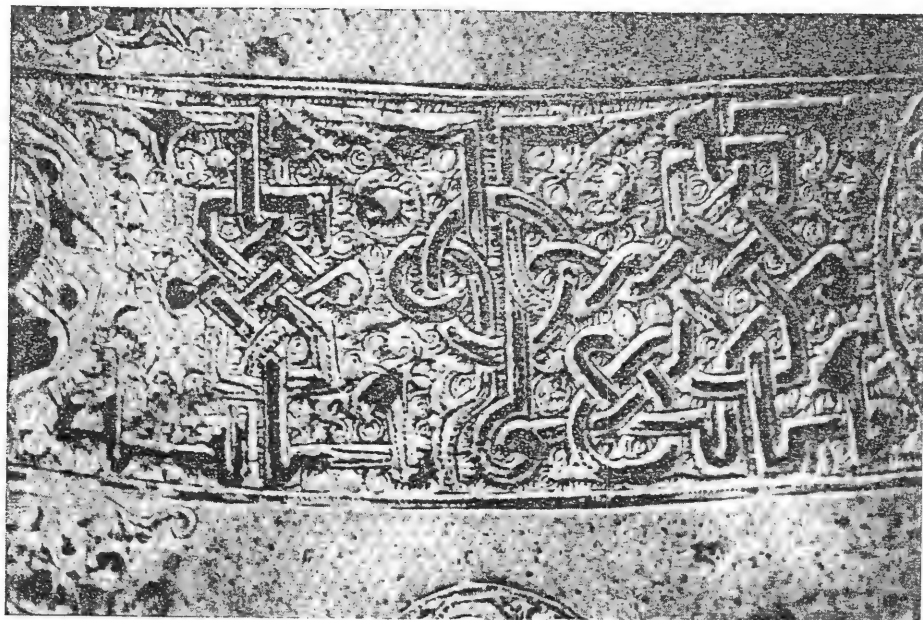
صورة ١٩٣ C



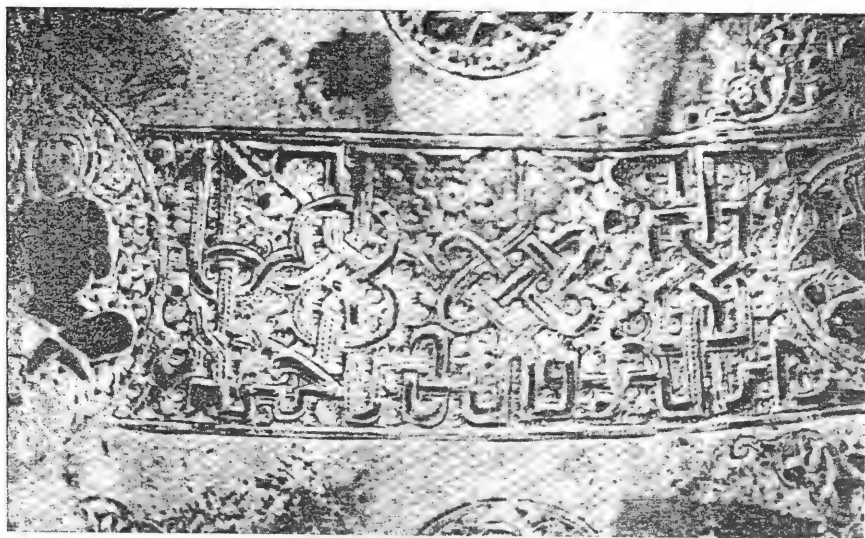
صورة ١٩٣ d



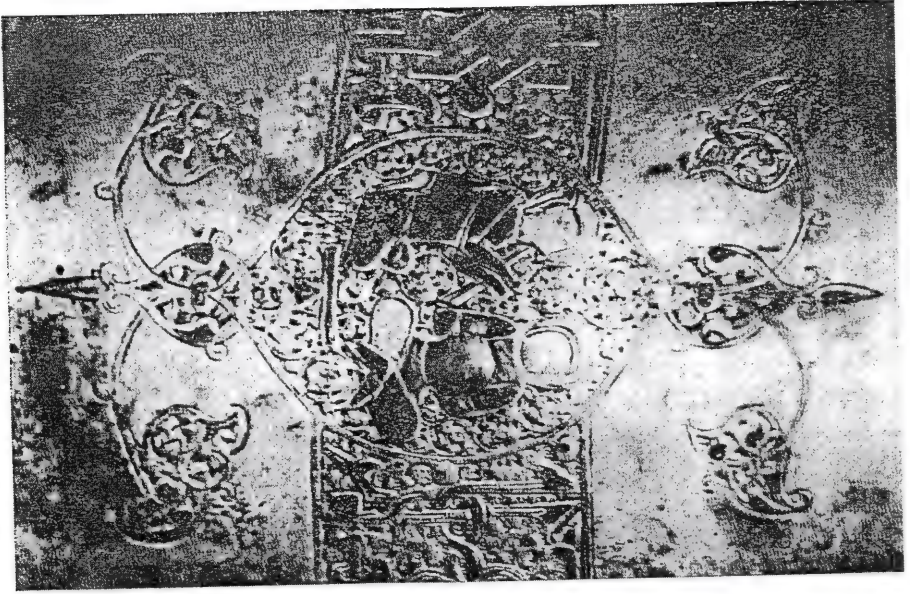
صورة ١٩٣ E



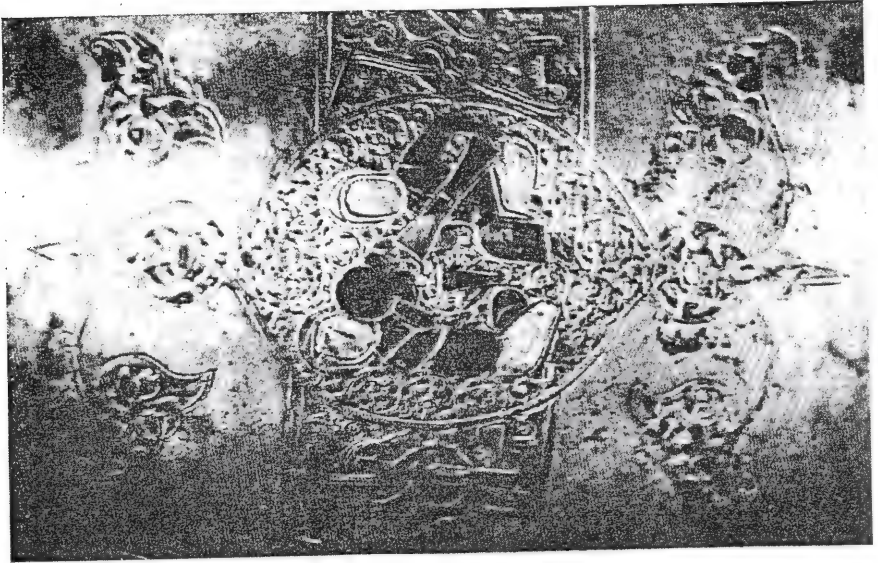
صورة ١٩٣ f



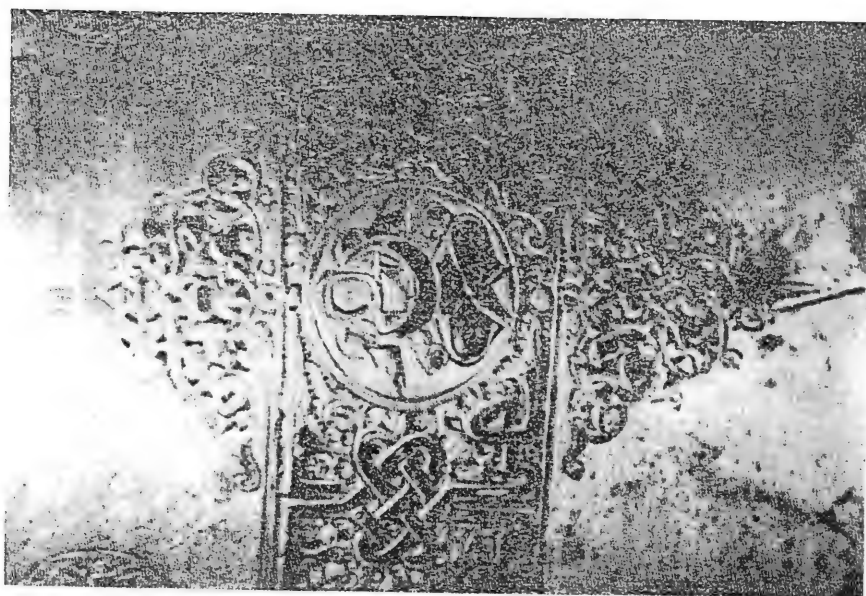
صورة ١٩٣ g



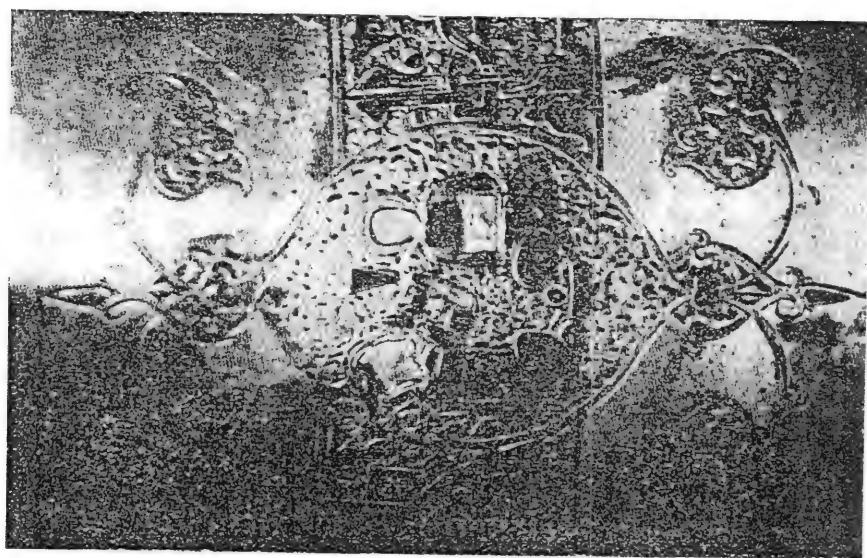
صورة ١٩٣ I



صورة ١٩٣ H



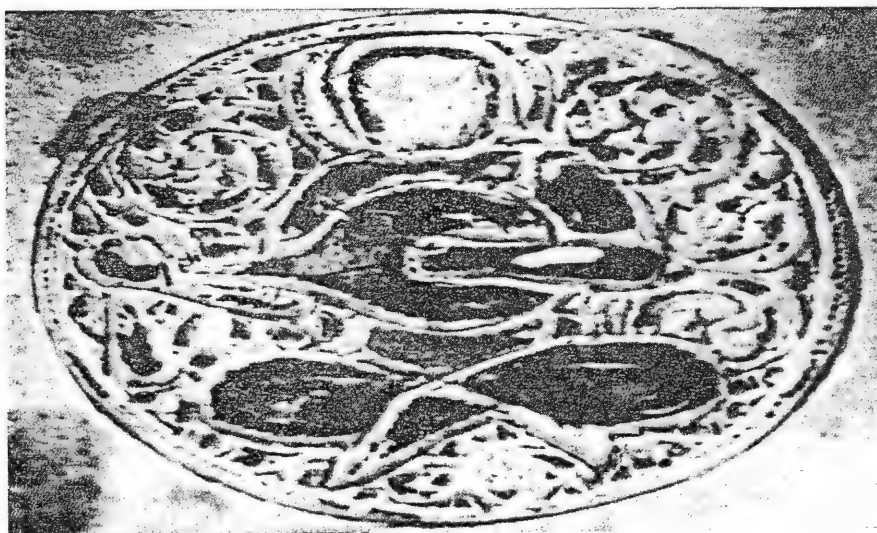
صورة ١٩٣ K



صورة ١٩٣ J



صورة ١٩٣ L

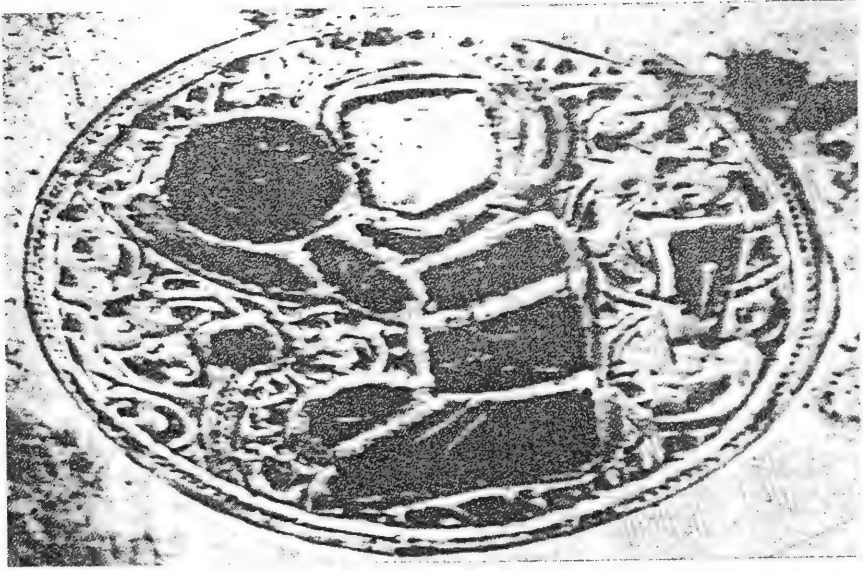


صورة ١٩٣ L

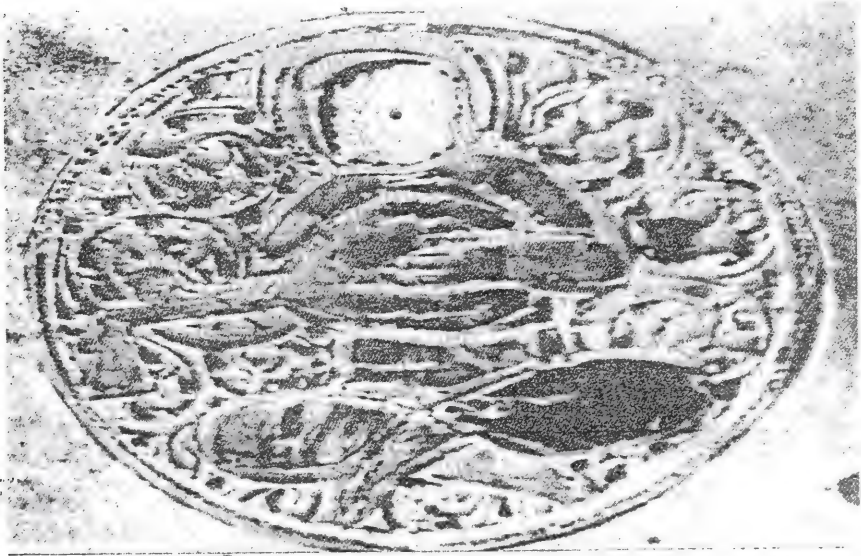


صورة ١٩٣ n

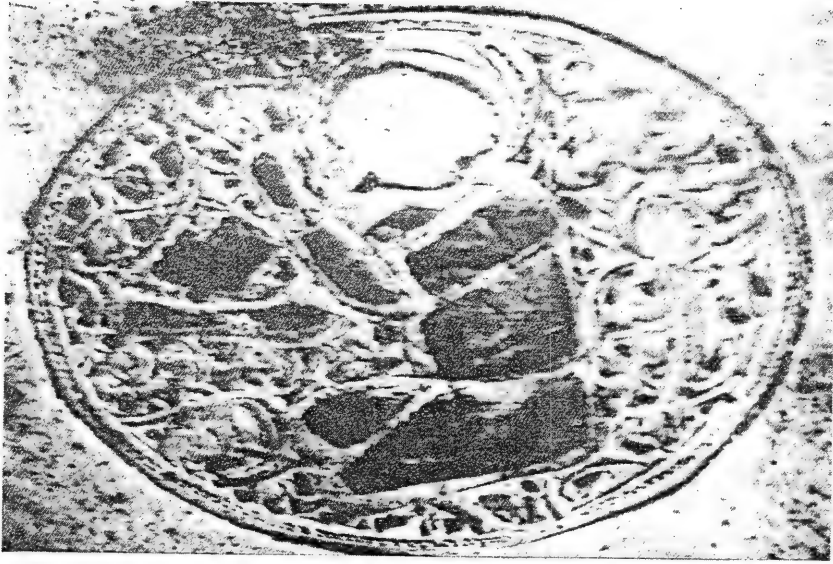




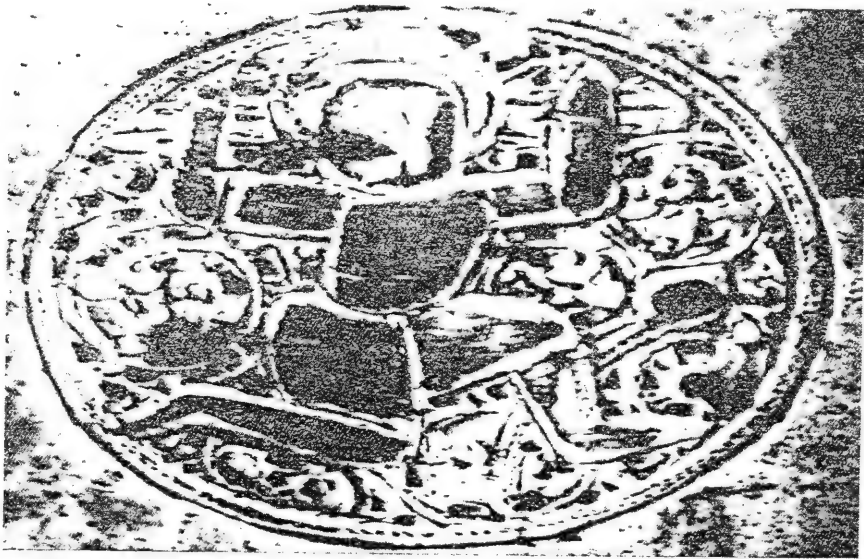
صورة ١٩٣ P



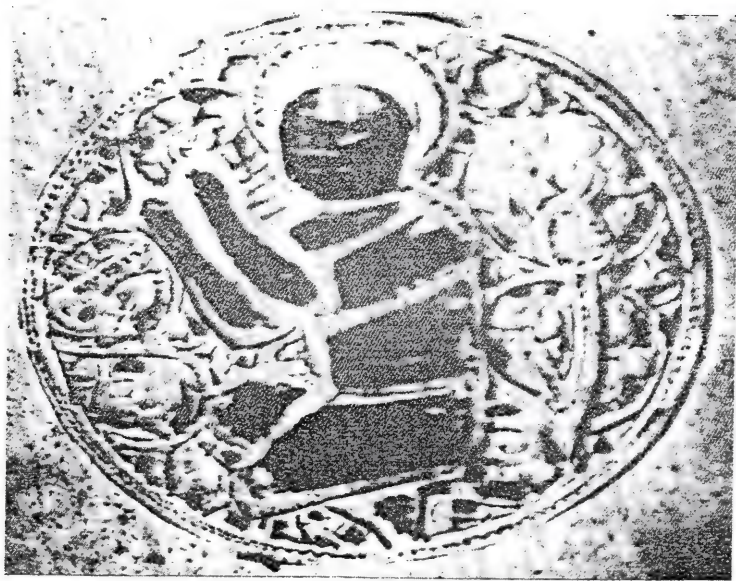
صورة ١٩٣ r



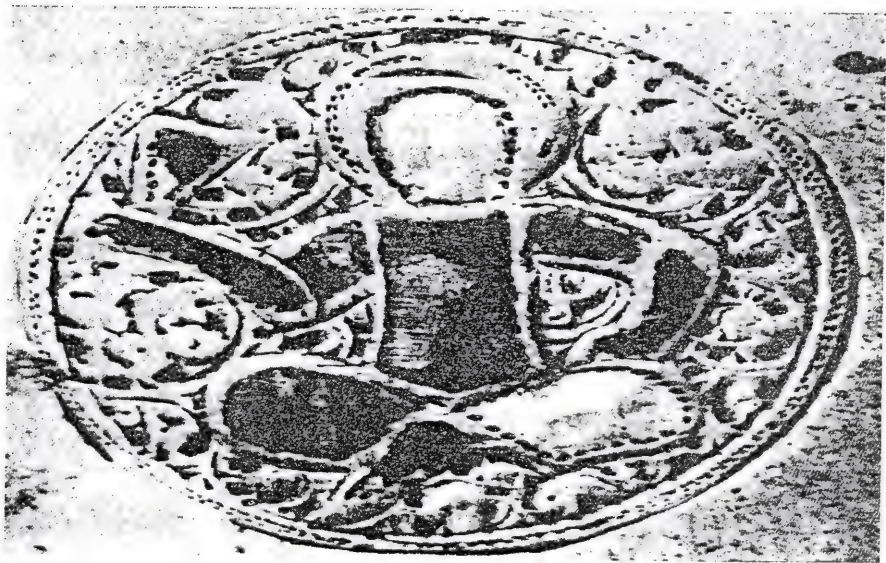
صورة ١٩٣ S



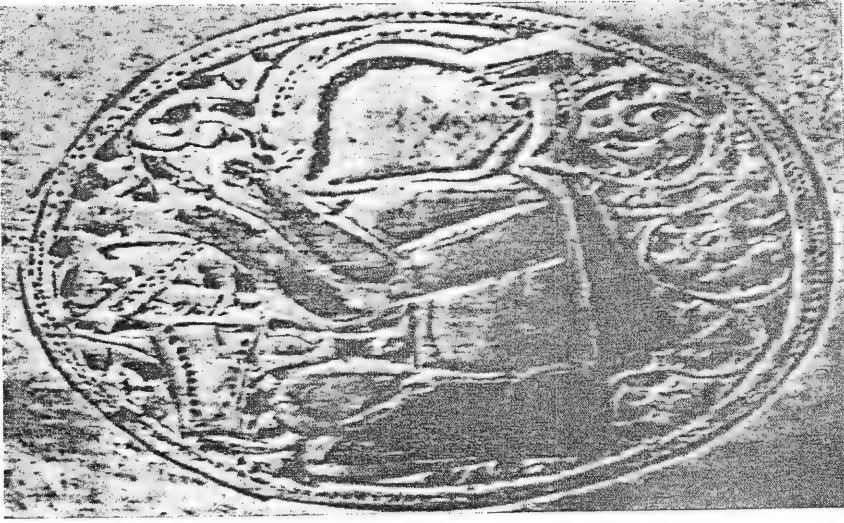
صورة ١٩٣ S



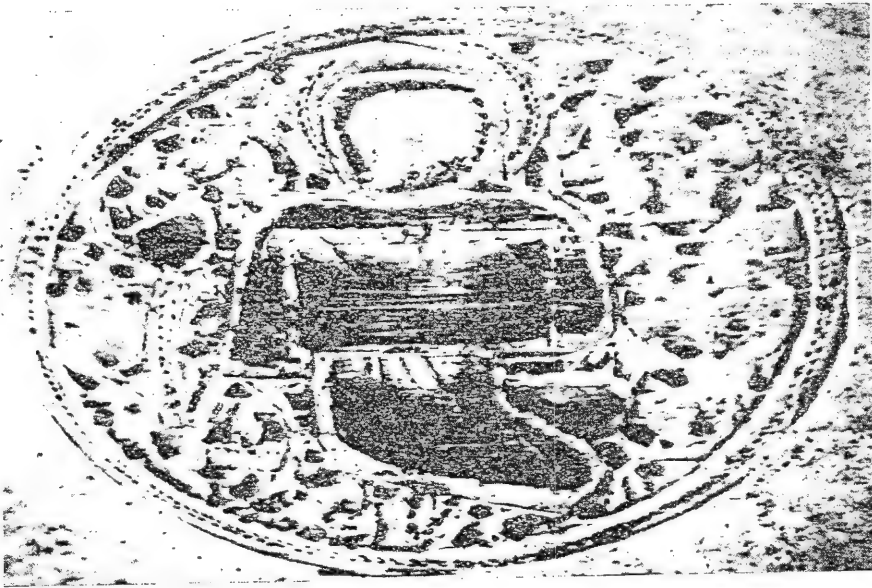
صورة ١٩٣ U



صورة ١٩٣ U



صورة ١٩٣ Y



صورة ١٩٣ Y

الميلادى أى السابع الهجري. إن شكل الشمعدان المصنوع من النحاس الأصفر والموجود فى متحف حاجى بكداش، كبير الشبه بشمعدانات سوريا وبلاد ما بين النهرين والتي تعود إلى الربع الثانى من القرن ١٣. ومثال ذلك؛ الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ (انظر صورة ١٣٧ حاشية ٦١٦ / ٦٢٠) والموجود فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن ويعتقد أنه صنع فى ديار بكر ويحمل توقيع الأسطى الموصلى بن حاجى جالداق. ومن هذه النوعية أيضا الشمعدانات الموجودة ضمن مجموعات كبير بلندن والميتروبوليتان فى نيويورك، ومتحف الفنون الجميلة فى ليون والتي تعود إلى بلاد ما بين النهرين وإلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (انظر صورة ١٤٥ / ١٤٦ وحاشية ٦٣٣ - ٦٣٥). ومنها الشمعدان الموجود فى متحف الفنون الإسلامية بالقاهرة والمؤرخ بأواسط القرن الثالث عشر أى السابع الهجري، والذي يحمل توقيع الأسطى الموصلى محمد بن فتح (انظر حاشية ٦٢٤)، ومنها أيضا الشمعدان الذى يحمل توقيع صانع موصلى، ومؤرخ بعام ١٢٤٨م = ٦٤٦هـ ويعتقد أنه قد صنع فى الشام بسبب زخرفته بموضوعات مسيحية (انظر صورة ١٥٨، حاشية ٦٥٨). فهذه كلها نماذج مرتبطة بمجموعة واحدة من ناحية الشكل. وكما سبق أن أوضحنا، فإن هناك شمعدانا من النحاس الأصفر فى متحف الهرميتاج فى ليننجراد، ويذكر فى كتابته أنه يخص بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م = ٦٣١ - ٦٥٨هـ) الأتابك الموصلى (انظر حاشية ٦٣١). هذا الشمعدان الذى يعتبر واحدا من النماذج التى يمكن إرجاعها بشكل قاطع إلى الورش الموصلية على الرغم من أننا لم نر صورته فإننا يمكن أن نخمن أنه فى احتمال كبير

نو بدن قمعى وأنه يدخل ضمن مجموعة الشمعدانات التى تعود إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين.

إن الحافات العلوية والسفلية من قسم الرأس الذى يعتبر تكرارا لشكل بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش محاطة بمزاريب تتكون من خطين متوازيين من الحفر الغائر. وعلى القسم المتبقى بين المزاريب شريط من الكتابة التى كتبت بخط النسخ. وتخرج الحواف السفلية والعلوية لشريط الكتابة هذا، المتقاطع مع ثلاث ميداليونات دائرية مزخرفة بعناصر نباتية من الداخل، تخرج عناصر زخرفية نخيلية متناسقة. وليس فى الكتابة التى تعلو قسم الرأس من هذا الشمعدان أية معلومات تتعلق بأصل هذا الأثر. وكل ما هنالك عبارات الدعاء بالبركة "العز الدائم والإقبال - العافية .. العز الدائم والبقاء والإقبال) وهذه الدعوات متكررة^(٧٥٧).

ووسط عنق الشمعدان يوجد إفريز رفيع بعرض ١,٥ اسم مزخرف بعناصر نباتية. وأسفل هذا الإفريز = الشريط وفوقه تركت هذه المساحة عادية بدون أى زخارف.

أما قسم الكتف بهذا الشمعدان، فمغطى بغطاء قوي. وزخرف هذا الغطاء من الداخل بشريط مجدول رفيع، هذا الشريط تقطعه وريجات = "روزتات" مزخرفة من الداخل بأنجم سداسية الزوايا. والحافة التى تربط البدن بالكتف محاطة بشريط كتابى بعرض اسم مكتوب بخط النسخ. ولكن هذه الكتابة قد سقطت. ولهذا لا يمكن قراءة الكتابات الموجودة على حافة

⁽⁷⁵⁷⁾ أدین بالشكر للدكتور. م روجرس على تطفه بقراءة كتابات الشمعدان الموجود في متحف حاجى بكداش.

كتف هذا الشمعدان. بينما فى الشمعدانات التى تعود إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين يكون اسم الصانع والتاريخ فى الغالب فى الكتابات الموجودة فوق قسم الكتف.

وعلى الحافة العلوية والسفلية للبدن القمعى الذى يبلغ ارتفاعه ٢١,٥ سم للشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، توجد حفرتان متوازيتان تشبه المزاريب التى نراها على قسم الرأس. والمزراب الموجود على الحافة العلوية يوجد بداخله شريط مفتول من شريطين من الكتابة أما الأسفل والأعرض من الأعلى ففى داخله شريط مضفر من ثلاثة أسطرة ووسط البدن والذى يبلغ عرضه ٤ سم شريط كتابة مكتوب بالخط الكوفى المضفر (انظر ١٩٣ ب إلى ج $B \rightarrow G$). هذا الشريط الذى يقسم البدن إلى قسمين متساويين نقطعه من ثلاثة أماكن ميداليونات (صور j - h) على شكل ليمونات تخرج من أطراف السعفات النخيلية الحادة، وشخص لموسيقيين. وكما توجد فى داخل ثلاثة أماكن أيضا ورديات دائرية يوجد بها هيكل (الرجل الذى يمسك هلالا) (صورة ١٩٣ K). وحيث إن الميداليونات التى على هيئة ليمونات أقطارها ٦ × ٧ سم أكبر كثيرا من شريط الكتابة وأن أرضياتها تركت عادية، فإن الروزيتات التى تبلغ أقطارها ٢,٣ سم فقد زخرفت بهيكل "الرجل الذى يمسك هلالا" وأنها أصغر قليلا من عرض الشريط الكتابي. وأسفل وأعلى الروزيتات المزخرفة بهيكل الرجل الذى يمسك هلالا، تحتل التكوينات النباتية التى تغطى الأسطرة السفلية والعلوية التى تخرج هى الأخرى من إطار الشريط الكتابي أماكنها فى الزخرفة.

إن الأشرطة التي تركت عادية ولم تنتقش أرضيتها والتي يبلغ عرضها ٥,٥ سم وتركزت أعلى وأسفل الشريط الكتابي المكتوب بالخط الكوفي المضفر والذي يلف البدن، قد زخرفت بأثنى عشرة ميداليونة دائرية، ست منها علوية، وست منها أسفل الشريط، ويوجد في كل منها صورة موسيقي. (صورة ١٩٣ من حرف L-Z): هذه الميداليونات التي استقرت فوق المحور العمودى نفسه قد جاءت بحذاء الكتابة الكوفية المضفرة.

وداخل الميداليونات التي على هيئة ليمونات والتي غطت الأرضية بأفرعها المتجعدة الملثوية توجد هياكل موسيقيين جلسا بشكل متقابل. وقد صورت الشخصوس التي على اليسار من البروفيل في حين الشخصوس التي على اليمين قد رسمت من الجبهة. وبين الموسيقيين تناثرت الكئوس وأواني الفاكهة ذات القوائم. ومما يلفت النظر، أن ورق التكفيت الفضى الذى يكون هذه الشخصوس لا يوجد أى نقش فوقه؛ ففي إحدى الميداليونات التي فى حجم الليمونة يوجد موسيقيان أحدهما يمسك بالدف والآخر يمسك بطلبة سلندرية أى أسطوانية طويلة (صورة ١٩٣ H)، والثانية فيها اثنان: أحدهما يعزف على الناي أو "المزمار"، والثانى يعزف على الدرابكة (صورة ١٩٣ - I). ذلك الذى يعزف على الناي والذى رسم من البروفيل يخرج من غطاء رأسه ريشه، ويتدلى من على قفاه شال يتجه إلى أسفل. أما الشخصوس التي تظهر فى الميداليون الثالث، فإن الذى رسم من البروفيل يتدلى من على قفاه أيضا شال يتجه إلى أسفل، وتخرج من غطاء رأسه ريشة، وفى يده شىء على شكل سلندرى (ربما يكون قدحا فى حجم كبير أو آلة موسيقية). أما الموسيقي

الذى رُسم من الجبهة فيمسك فى أحضانه آلة موسيقية تُشبه القانون، ولكنها تُحتَضَن (صورة ١٩٣ J) (٧٥٨) عند العزف.

تُرى الأغصان النخيلية = "السعف" تخرج من الأطراف الحادة التى تفيض على الأفاريز العلوية والسفلية للمادليونات التى فى حجم اللِّيمونة التى تحدت بأطر رفيعة.

إن أرضية شريط الكتابة الكُوفية المُضَفَّرَة = المَجْدولة الذى يُقسَّم البدن إلى ستة أقسام متقاطعة مع الميداليونات التى على شاكلة الليمون والمتراصة على بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، هذه الأرضية غطيت بأغصان مُلتَوِيَّة على شكل حَلَزُونِي صَغِير، وقد التفت حول بعضها بِحدة. لقد أوضح د. م. روجرس الذى تمكن من قراءة الكتابة الكُوفية المُضَفَّرَة، أن هذه الكتابة عبارة عن كتابة مباركة كتلك الكتابة الموجودة على قسم رأس الشمعدان أيضاً. وقد قرأ روجرس الكتابة على النحو التالى. (١) [العز. ٢] الدائم. ٣] ٤] النعمة والعلم ٥] والخاليصات. ٦] الحق [ولصاحبه. ..]. إن م. روجرس الذى لفت الانتباه لوجود أخطاء قواعدية فى الكتابة، قد خَمَّن أن الأسطى الذى صنع العمل، يحتمل أنه لم يكن يعرف العربية، وأنه قد نسخ النص دون أن يستوعب المعنى من نص عمل آخر. لقد أوضحنا أن الميداليونات الدائرية التى تُزَخَرِف أَشْرَطَة الأرضية

(758) عن الآلات الموسيقية المستخدمة فى العالم الإسلامى فى العصور الوسطى انظر:

Farmer, H. G. Musikgeschichte in bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 2: Islam. Leipzig, : Idem. "Arabian Musical Instruments on a 13 th century (بدون تاريخ) Bronze Bowl", Journal of Royal Asiatic Society, 1950. Part 3. p. 110-111, Pl. X-XI.

التي بقيت خلوا فوق وتحت شريط الكتابة الكوفية المجدولة قد صورت في داخلها شخوص موسيقيين. إن بعض هذه الشخوص التي قد استقرت فوق أرضية مغطاة بأفرع ملتوية وذات أوراق مدبية قد صورت من البروفيل، وبعضها صور من الجبهة. وبجوار معظم الشخوص نرى أن موتيف قدح أو زهرة تشبه زهرة التلب ذات ساق سميك ورأس ضخمة قد أخذت مكانها. ويلفت النظر أن اثنين فقط من العازفين يعزفان على الناي، وأنهما قد ارتديا قلانس ذات ريش ويتدلى شال من القفا إلى أسفل. وداخل الميداليونات التي تزخرف الشريط العلوى نرى على التوالي:

١- شخص يعزف على الناي أو الزمر.

٢- شخص يعزف على العود.

٣- شخص يعزف على الصنج = الهارب harp .

٤- شخص يعزف على العود أو "الطنبور"؛

٥- شخص يعزف على العود (صورة ١٩٣ L→R).

وفي الميداليونات التي تزخرف الشريط السفلى نرى أيضا أن

الشخوص التالية قد رسمت على التوالي:

١- شخص ممسك في يده بشيء سلندري.

٢- شخص يرقص وهو يضرب الصنج.

٣- شخص يعزف على الناي.

٤- شخص وقد جلس القرفصاء وقد اعتمد بيده اليسرى على مقعده،

وأمسك كأسا بيده اليمنى.

٥- شخص يعزف على الناي.

٦- شخص قد رسم وهو يعزف على آلة تشبه القانون.

(صورة ١٩٣ من S→Z) إن الشخصوس التى تعزف على آلات مثل الدف والنأى والجنك والعود والطنبور والدربوكة من التكوينات الزخرفية المستخدمة بكثرة فى زخرفة المعدن المنقوش بتقنية التكفيت والمصنوع سواء فى سوريا وبلاد ما بين النهرين أو فى خراسان فى العصر السلجوقي. ولكن تصادف بشكل متناثر الشخصوس التى تعزف على النوزهه أى الرباب الذى يشبه القانون. إن الشخص الذى يعزف على آلة النوزهه قد طبق أحيانا بالنقش البارز "Repousse" وأحيانا بتقنية التكفيت ونصادف ذلك فيما بين زخارف الإبريق الموجود ضمن مجموعة هومبرج، والمرتبطة بمجموعة أباريق خراسان (انظر صورة ١١٠ وحاشية ٥٢٩)، ونذكر أننا قد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالإبريق الموجود ضمن مجموعة هومبرج، أن زخرفة هذه التحفة تظهر بأسلوب أكثر نضجا من زخارف أباريق خراسان المرتبطة بالمجموعة نفسها، وطرحنا أن إبريق هومبرج فى احتمال كبير قد تم صنعه فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر، وأنه قد صنع على يد صانع قد هاجر من خراسان إلى منطقة فى الغرب، وأنه قد صنع فى غرب إيران أو فى بلاد ما بين النهرين.

وبين التكوينات الشخصية التى تحتل أماكنها فوق الشمعدان المصنوع من النحاس الأصفر والموجود فى متحف حاجى بكداش، فإن بعض الشخصوس قد رسمت ثلاثة أرباعها من البروفيل ويبدو أن إظهار القسم الباقي من البروفيل وهو الذراع والفخذ كان سعيًا وراء خلق إحساس بالعمق أو البعد المنظوري، وخاصة شخص الراقصة (انظر صورة ١٩٣ t) فقد

استقر خلف الفخذ الأيسر عنصر زهرة ضخمة، فمما لا شك فيه أن الصانع الذى زخرف الشمعدان أراد أن يصنع بوضوح عمقا لتكوينته الزخرفية.

إن الكتابات المقروءة من الشمعدان - لما كانت الكتابة الموجودة حول حافة الكتف قد تهرأت فلم يمكن قراءتها - تقدم أية معلومة عن مكان أو تاريخ صنع هذا الأثر. ولهذا السبب، فإنه لتأريخ هذا الشمعدان، وتعيين منطقة الصنع، فلا بد من الاعتماد فى ذلك على إجراء مقارنة بينه وبين الأعمال التى تشبهه من ناحية الشكل والزخارف سواء تلك التى تظهر مؤرخة أو التى يمكن تأريخها، وتلك التى يعرف مكان صنعها أو يمكن توضيح أماكن صنعها.

وكما سبقت الإشارة فإن شكل الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش يشبه جدا الشمعدانات السورية وبلاد ما بين النهرين المزخرفة بتقنية التكفيت والتى ترجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري. فمن الشمعدانات المرتبطة بمدرسة الموصل الشمعدانات المؤرخة بعام ١٢٢٥ و عام ١٢٤٨م = ٦٢٢ - ٦٤٦هـ (انظر صورة ١٣٧/ وصورة ١٥٨ وحاشية ٦١٦ و ٦٢٠ و ٦٥٨) والشمعدان الموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة والمؤرخ بأواسط القرن الثالث عشر والذى يعد أثرا للأسطى الموصلى محمد بن فتح (انظر حاشية ٦٢٤) وتلك النماذج التى تحمل توقيعات صناع موصليين حتى وإن لم تكن قد صنعت فى الموصل. ولكن الشمعدانات المرتبطة بمدرسة الموصل، وحتى الشمعدانات الموجودة فى ليون والميتروبوليتان ومجموعات كيير (انظر صورة ١٤٥ - ١٤٦ وحاشية ٦٣٣ - ٦٣٥) ليس فى كتاباتها تاريخ أو اسم الصانع إلا أن

هذه النماذج اعتمادا على خصائص زخرفتها يمكن إرجاعها إلى بلاد ما بين النهرين وإلى النصف الأول من القرن الثالث عشر؛ فعلى الشمعدان الموجود في متحف ليون استخدمت إلى جانب الترصيعات الفضية، ترصيعات من النحاس الأحمر، وهذا بدوره يقوى قناعتنا بأن هذا العمل يرجع إلى بلاد ما بين النهرين من ناحية، ومن ناحية يشير إلى أنه قد صنع فيما قبل عام ١٢٣٢م (وللتذكرة فإن آخر نموذج مؤرخ يرجع إلى بلاد ما بين النهرين والذي استخدم التكفيت بالنحاس في زخارفه كان إبريق بلاكاس Blacas المؤرخ بعام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ). أما زخارف الشمعدانات الموجودة في متحف الميتروبوليتان ومجموعة كبير، فإنها تظهر أسلوبا أكثر نضجا. وفي اعتقادي أن هذه الشمعدانات هي نماذج ترجع إلى تاريخ متأخر قليلا عن الشمعدان الموجود في ليون.

إن الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش تتشابه تشابها كبيرا ومع الشمعدانات بلاد ما بين النهرين التي ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر من ناحية تنظيم الزخرفة بنفس قدر التشابه مع الفورم، فإن الميداليونات التي على شكل الليمون والتي تحيط بوسط البدن من مكان إلى مكان وإفريز الكتابة المتقاطع مع الورديات = "الروزيات" الدائرية، وانقسام البدن إلى ثلاثة أقسام، وترك الأفاريز عادية فوق وتحت هذه الكتابة التي ظلت على أرضية عادية أيضا، وزخرفت بماداليونات صغيرة قد استقرت فوق المحور الرأسي نفسه، هو نظام يظهر بكثرة فوق الأعمال المعدنية التي ترجع إلى بلاد ما بين النهرين في النصف الأول من القرن الثالث عشر أي السابع الهجري. والنظام نفسه نصادفه في زخرفة

الشمعدانات الموجودة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وليون ومتحف الميتروبوليتان (انظر صور ١٤٥ / ١٤٦ / وحاشية ٦٢٤ / ٦٣٣ / ٦٣٤) والشمعدان الموجود فى مجموعة كبير (انظر حاشية ٦٣٥). كما أن الشريط الكتابى الذى يلف بدن الشمعدان الموجود فى متحف ليون، كما هو الحال على الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، يتقاطع مع الميداليونات التى على هيئة الليمون التى يخرج سعف النخيل من أطرافها الحادة. أما الشريط الكتابى الذى استقر فوق شمعدانات متحف الميتروبوليتان ومتحف الفن الإسلامى فى القاهرة فهو يتقاطع أيضا مع ميداليونات ذات شرائح كثيرة، ولكنها أيضا على شاكلة الليمون. إن أرضية الإفريز الباقى فوق وتحت إفريز الكتابة التى تحيط بجسد الشمعدانات الموجودة سواء فى متحف ليون أو فى متحف الميتروبوليتان، - كما هو الحال فى الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش - قد تركت فارغة صافية. إن النظام المشترك المشاهد فوق شمعدانات مجموعات كبير، وليون ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة والميتروبوليتان وحاجى بكداش، نراه أيضا فوق كثير من الأعمال التى تنسب إلى بلاد ما بين النهرين ومثلها؛ الطاس الموجود فى متحف بلدية بولونيا، والذى يحمل اسم نجم الدين عمر البدرى المعروف بأنه أحد أمراء بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٣٥٩ م = ٦٣١ - ٦٥٨ هـ)، ولهذا السبب فإنه ينسب إلى ورش الموصل (انظر صورة ١٤٤ أو حاشية ٦٣٢)، وكذا المبخرة الموجودة فى المتحف البريطانى والمؤرخة بعام ١٢٤٣ (انظر صورة ١٤٩ وحاشية ٦٤٠) وكذلك مبخرة أخرى موجودة فى مجموعة هراى بالقاهرة انظر صورة ١٥٠ هامش (٦٤١).

إن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش يظهر تشابها كبيرا مع الأعمال المعدنية المرتبطة بمدرسة الموصل، والتي تعود إلى بلاد ما بين النهرين فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، سواء من ناحية الشكل ونظام الزخرفة أو من الناحية الديكورية بالقدر نفسه. مثال ذلك السطوح التى تركت صافية ولم تنقش على الصينية الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا والتي تحمل اسم بدر الدين لؤلؤ ولهذا نسبت إلى ورش الموصل (انظر (صورة ١٤٢ A)، وعلى الطاس الموجود فى بولونيا والذي صنع باسم أحد الأمراء الأتابكة، ولهذا نسب أيضا إلى ورش الموصل (انظر صورة ١٤٤)؛ ونقوش الشمعدانات الموجودة فى ليون والميتروبوليتان أيضا (انظر صورة ١٤٥ / ١٤٦).

إن الميداليونات التى على شاكلة الليمون والتي تأخذ مكانها فوق الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش (انظر صورة ١٩٣ h - j) تشبه إلى حد بعيد الميداليونات المستخدمة فى زخرفة الصينية الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر صورة ١٤٢ C) أو الميداليونات المستخدمة فى زخرفة الشمعدان الموجود فى متحف ليون (انظر صورة ١٤٥).

إن ما يشبه الأفرع السعفية المجدولة والتي تخرج من زوايا وأطراف الميداليونات التى على شاكلة الليمون والتي تزخرف الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، ترى أيضا على حواف الميداليونات الموجودة على الطاس الموجود فى متحف بلدية بولونيا (انظر صورة ١٤٤) والصينية الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر صورة ١٤٢ C) والشمعدان الموجود فى متحف ليون (انظر صورة ١٤٥). وكما سبق أن أوضحنا؛ فإن

أغصان السعف المجدول التى تخرج من أطر الميداليونات هى مكون مطابق جدا وخاصة متطابقة تماما مع ما هو موجود على الأعمال السورية وبلاد ما بين النهرين والمرتبطة بالمدرسة الموصلية.

إن الكتابات التى تشبه الكتابة الكوفية المضفرة التى تحيط ببدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، نصادفها (فى الزخارف الموجودة) على الكثير من التحف المعدنية التى ترجع إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين وتعود إلى أواسط القرن الثالث عشر ونصفه الأول أى السابع الهجري، ومثالها الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ والموجود فى متحف بوسطن وهو أثر الصانع الموصلى بن الحاجى جالداق (انظر صورة ١٣٧)، والشمعدان، الذى أرجعناه إلى أواسط القرن ١٣ والموجود فى متحف الميتروبوليتان (انظر صورة ١٤٦)، والشمعدان المؤرخ بأواسط القرن الثالث عشر الميلادى / السابع الهجرى ومن عمل الأسطى الموصلى محمد بن فتح والموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (انظر حاشية ٦٢٤)، والصينية التى تضاف إلى أعمال الموصل والموجودة فى متحف زلكركوندا بميونخ، التى تحمل اسم بدر الدين لؤلؤ (انظر صورة ١٤٣)، وطست أرنبرج (انظر صورة ١٥٦ b. c) والمنسوب إلى سوريا بسبب زخرفته بموضوعات مسيحية، والمؤرخ فيما بين أعوام ١٢٤٠ - ١٢٤٩م = ٦٣٨ - ٦٤٧هـ، والإبريق المؤرخ بعام ١٢٤٢م = ٦٤٠هـ والذى يعتبر أثرا للأسطى الذكى الموصلى (انظر صورة ١٥٧)، والمزخرف بموضوعات مسيحية، والإبريق الذى يعتبر عملا شاميا والمؤرخ بعام ١٢٥٨ / ١٢٥٩م = ٦٥٧ - ٦٥٨هـ والذى صنعه الأسطى حسين بن محمد الموصلى (انظر

صورة ١٥٤). وباستثناء الآثار الزنكية والأيوبية التي استخدمت الكتابات الكوفية المضفرة فإن الآثار المعدنية التي صنعت قبل الغزو المغولي والتي ترجع إلى سلاجقة إيران، والآثار المعدنية للعصر الإيلخاني المصنوعة في إيران وبلاد ما بين الرافدين فيما بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، الكتابات التي تشاهد فوق الآثار المعدنية التي تعود إلى العصر المملوكي والمصنوعة في مصر وسوريا، فإنه يصعب تأريخها القاطع اعتماداً على كونها قد استخدمت هذا النوع من الكتابة، كما أنه ليس بالإمكان تعيين المنطقة التي صنعت بها.

لقد غطيت أرضية الكتابة الكوفية المضفرة التي تحيط ببدن الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش، بالأغصان الملثوية على شكل حلزوني دقيق، والتي تشابكت ببعضها بشكل كثيف، وترى هذه الأرضية وقد أخذت مكانها منذ الربع الثاني وأواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري على الآثار المعدنية التي تعود إلى سوريا وبلاد ما بين الرافدين بشكل كبير، ومثال ذلك أرضية الشريط الكتابي الحي الموجود فوق إبريق بلاكاس "Blacas" المصنوع في الموصل والمؤرخ بعام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ (انظر تخطيط ٥٣)، والسطت المؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ وهو من عمل الأسطى الموصلى داود بن سلامة حيث نراها على أرضية الإفريز المزخرف بالهياكل الموسيقية (انظر تخطيط ٥٧ ب) وعلى أرضية إفريز الكتابة الكوفية المضفرة الموجودة على عنق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٥٨/ ١٢٥٩م = ٦٥٦ / ٦٥٨هـ من أعمال الشام، والذي يحمل توقيع الصانع الموصلى حسين بن محمد (انظر صورة ١٥٤). وعلى صينية في متحف

الفن في كليفلاند والتي تنسب إلى سوريا في أواسط القرن ١٣ (انظر حاشية ٦٥٣) حيث نراها على أرضية شريط الكتابة الحية الموجودة فوق الصينية^(٧٥٩). فهذه الأعمال كلها غطيت أرضيتها بالأغصان الحلزونية المتشابكة.

وفي الكتابة الكوفية المضفرة التي تحيط ببدن الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش، تخرج من الأطر العلوية والسفلية لشريط الكتابة عناصر نباتية تتكون من أشكال مثلثة (انظر صورة K ١٩٣)، أما التكوينات المكونة من أفرع نخيلية معقودة والتي تخرج من الأطر العلوية والسفلية من أفاريز الكتابة؛ فنرى لأول مرة على الصندوق الصغير المؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـ - على حافة شريط الكتابة الموجود داخل الغطاء - والموجود في متحف بناكي في أثينا^(٧٦٠). كما كانت حواف شريط الكتابة الذي يحيط ببدن الطاس الذي يرجع إلى عصر بدر الدين لؤلؤ والموجود في متحف بلدية بولونيا، مزخرفة بتكوينات نخيلية متشابكة في كثير من المواضع (انظر صورة ١٤٤).

قطع شريط الكتابة الكوفية المضفرة فوق بدن الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش، بورديات بها هيكل "الرجل الممسك بالهلال" داخل

⁽⁷⁵⁹⁾ عن صورة التفصيلات الخاصة بإفريز الكتابة الشخصية التي أخذت مكانها فوق

الصينية الموجودة في كليفلاند؛ انظر: Ettinghausen, R. "The Dance with

Zoomorphic Masks..", op. cit., Pl. XI.

: Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", op. cit., p. ⁽⁷⁶⁰⁾ انظر

62, fig. 1.

ثلاثة أمكنة (انظر صورة ١٩٣ K). وتصادف تكوينة "الرجل الممسك بالهلال" بكثرة في زخرفة الأعمال المعدنية في العصر السلجوقي اعتباراً من أواسط القرن الثاني عشر. ويرى الهيكل نفسه أيضاً فوق السكة الزنكية التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر، وإلى عهد لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩). انظر حاشية ٥٩٦ / ٥٩٧) وقد أشرنا في القسم الذي عرفنا فيه بالأعمال المعدنية السورية وبلاد ما بين النهرين والموجودة في الدول الأجنبية؛ إلى أن هيكل الرجل الممسك بالهلال قد فسر بوجهات نظر عدة، فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن هذا الهيكل لم يكن شعاراً لبدر الدين لؤلؤ ولا لمدينة الموصل، بل أوضحنا أنه قد استخدم كرمز لكوكب "القمر" (انظر حاشية ٥٩١ - ٥٩٩)، كما لفتنا الأنظار سابقاً إلى أن شخوص "الرجل الممسك بالهلال" والذي صور مع رموز الكواكب الأخرى دائماً على الآثار المعدنية التي تعود إلى سلاجقة إيران، استخدم في زخرفة الأعمال المعدنية السورية والخاصة ببلاد ما بين النهرين والمرتبطة بمدرسة الموصل والتي تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر واستخدم أحياناً مجتمعا مع الإشارات الفلكية، ومثال ذلك الشخوص الموجودة فوق الصينية التي تنسب إلى الموصل والموجودة في متحف زلكركوندا بميونخ، (انظر صورة ١٤٣) وعلى الشمعدان الموجود في متحف الفنون الإسلامية في القاهرة والذي يحمل توقيع الأسطى الموصلي بن فتح، (انظر حاشية ٦٢٤)، وعلى الشمعدان المنسوب إلى بلاد ما بين الرافدين والموجود في متحف الميتروبوليتان (انظر صورة ١٤٦ وحاشية ٦٣٤)، وعلى الشمعدان الموجود ضمن مجموعة كبير في لندن (انظر حاشية ٦٣٥). كما استخدم منفرداً.

وكما هو الحال على الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش، فإن جميع الشمعدانات التي استخدمت تكوينة الرجل الممسك بالهلال منفردا ومستقلا تضاف كلها إلى نتاج بلاد ما بين النهرين، توقيع صانع موصلي.

إن التكوينات الزخرفية للموسيقيين التي تحتل الميداليونات الدائرية والتي على شاكلة الليمون والتي تزخرف بدن الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش تصادفنا كثيرا فوق الأعمال المعدنية التي تنسب إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين والتي ترجع إلى النصف الأول للقرن الثالث عشر الميلادي السابع الهجري (انظر صورة ١٩٣ $h \rightarrow j$, $I \rightarrow Z$). ولكن الشخوص التي تشبه كثيرا شخوص الموسيقيين في العهد السلجوقي نجدها أيضا فوق الآثار المعدنية للعهد الإيلخاني والمصنوعة في بلاد الرافدين وإيران أيضا فيما بعد منتصف القرن ١٣م = ٧هـ، وكما نجدها، في زخرفة الآثار التي ظهرت في العصر المملوكي وصنعت في مصر وسوريا، ولهذا .

السبب فليس بالإمكان تعيين منطقة صناعة هذه التكوينات أو تاريخها استنادا على أسلوب الزخرفة بشخوص الموسيقيين. ومع هذا فإن بعض التفاصيل التي نراها في التكوينات الزخرفية التي تتكون من الموسيقيين وتزخرف بدن الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش تتشابه تشابها كبيرا إلى حد التطابق مع التفاصيل الموجودة في تكوينات الموسيقيين التي تحتل مكانها فوق بعض الآثار المعدنية السورية وبلاد ما بين الرافدين والتي تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر؛ مثال ذلك؛ أننا نرى في إحدى الميداليونات التي في حجم الليمون وعلى بدن الشمعدان الموجود في متحف حاجي بكداش، موسيقيا يضرب على الدف وآخر يعزف على “Küba” =

الطبلّة (انظر صورة ١٩٣ h). فهناك تكوينة تشبه هذه التكوينة المكونة من موسيقيين، تظهر أمامنا فيما بين زخارف الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ وهو من أعمال الصانع الموصلى الذكى (انظر تخطيط ٥١ g). والفارق بين الموجود على اليسار فى التكوينة التى فوق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ، وبين الشخص الذى على الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش هو استخدام الناي بدلا من الدف. أما الشخص الذى على اليمين والذى يمك بالکوب أى الطبلّة فإنه هو هو طبق الأصل فى التكوينتين.

وفى إحدى الميداليونات التى تزين جسد الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش يرى هيكل يرقص وهو يعزف "الصاجات" (انظر صورة ١٩٣ t) ونرى شبيها لهذه التكوينة، وإن لم تكن مطابقة لها تماما، حيث نرى راقصة ترقص فيما بين زخارف الطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ والذى هو من عمل الصانع الموصلى داود بن سلامة (انظر شكل ٥٧ b - الهيكل الذى فى اليسار). ففى كلتا التكوينتين نرى عنصرا نباتيا عبارة عن زهرة قد استقرت فى الفراغ المثلث الشكل الخالى بين ساقى الراقصتين.

ولفت الانتباه أن بعض الشخص الموسيقية التى تزين سطح الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش - وخاصة عازفو الناي والذين تم رسمهم من البروفيل - قد ارتدوا قلانس ريشية، وتندلى شيلان إلى أسفل من أقفيتهم (انظر صورة ١٩٣ i, j, 1. y). وترى هذه الشخص نفسها التى تندلى على ظهورها الشيلان فوق الطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ.

(انظر شكل ٥٧ b.)؛ فعلى رأس الهيكل الذى يأخذ مكانه على أقصى اليمين فى هذا الإفريز والذى يعزف الناي، تتدلى من القلائس الريشية شيلان تشبه تماما تلك الشخصوس التى على شمعدان متحف حاجى بكداش.

وإلى جوار الموسيقيين الذين يزينون ميداليونات شمعدان متحف حاجى بكداش، رسمت زهور كبيرة تشبه زهرة التولب "اللله" أى الشقائق ذات ساق طويلة (انظر صورة ١٩٣ o, p, s, t, u, z.) إن ما يشبه هذا النوع من الزهور إلى حد كبير يظهر أمامنا على أرضية معظم الأعمال المعدنية السورية وبلاد ما بين الرافدين والتى ترجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر أى السابع الهجري؛ ومثال ذلك؛ إبريق بلاكاس Blacas من أعمال الموصل والمؤرخ بعام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ (انظر صورة ١٤٠ b - f)، وكذا الصينية الموجودة فى متحف زلكركوندا فى ميونخ والذى يحمل اسم الأتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م = ٦٣١ / ٦٥٨هـ) ولهذا السبب ينسب إلى الموصل (انظر شكل ٥٤ a-c)، والطست الموجود فى متحف اللوفر والذى يذكر عليه اسم العادل الثانى (١٢٣٨ - ١٢٤٠م = ٦٣٦ - ٦٣٨هـ) وتبين كتابته أنه عمل الأسطى الموصلى الذكى (انظر صورة ١٤٧ وتخطيط ٥٦). وكذا الصندوق الأسطوانى الموجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا والذى يحمل اسم العادل الثانى أيضا (انظر صورة ١٥١).

إن الميداليونات الصغيرة المزخرفة بعناصر نجمية سداسية، والتى تبدو بين زخارف شمعدان متحف حاجى بكداش، والتى هى عناصر متطابقة لما هو موجود على الأعمال المعدنية لسلاجة إيران، والتى تكون أشرطة مجدولة من شريطين أو ثلاثة؛ هذه الميداليونات الورديات السباعية والتى

تعتبر علامة فارقة لخراسان. هذه العناصر التي ترى بكثرة مستخدمة فوق الأعمال السورية وبلاد ما بين النهرين، والتي ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣م أي ٧هـ يتضح أنها قد أحضرت إلى المناطق الغربية من قبل الصانع الخراسانيين الذين هربوا من الغزو المغولي. وإن ما يشبه الأفاريز المضفرة التي تزخرف داخل المزاريب التي تحيط بالحافة العلوية والسفلى لجسد شمعدان متحف حاجي بكداش، تظهر أمامنا أيضا على الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥ والموجود في متحف بوسطن وهو من عمل الأسطى الموصلى ابن الحاجي جالداق (انظر صورة ١٣٧)، وعلى الشمعدان الموجود في متحف ليون والذي ينسب إلى بلاد ما بين الرافدين والذي يرجع إلى ما قبل عام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ (انظر صورة ١٤٥). أما الميداليونات الصغيرة المزخرفة بعناصر نجمية سداسية والمكونة من مثلثين، والتي ترى على كتف شمعدان متحف حاجي بكداش، فإنها تأخذ مكانا فوق الصندوق المؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـ والموجود في متحف بناكى فى أثينا والذي ينسب إلى بلاد ما بين الرافدين وهو من عمل الأسطى الموصلى إسماعيل بن وارد (انظر شكل ٤٨). أما الشمعدان الذى ينسب إلى بلاد ما بين النهرين وموجود متحف ليون (انظر صورة ١٤٥). فعليه ورديات سباعية فى زخرفته، نجدها أيضا على الصندوق السلندرى الموجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا ويحمل اسم بدر الدين لؤلؤ ولهذا فإنه يضاف إلى الموصل (انظر صورة ١٤١).

والخلاصة فإنه يمكن القول إن الشمعدان الموجود فى متحف حاجي بكداش؛ يتشابه تشابها كبيرا من ناحية الشكل أو النظام الزخرفى أو من ناحية

العناصر الزخرفية المستخدمة فى زخرفته مع الأعمال المعدنية التى تحمل توقيعات الصناع الموصليين على أغلبها والتى ترجع فى معظمها إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر أى السابع الهجرى وخاصة شمعدانات ما بين الرافدين. واعتمادا على هذا التشابه يمكن تصنيف شمعدان حاجى بكداش على أنه يرجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى، وإلى بلاد ما بين النهرين (يعنى إلى عصر لؤلؤ). وحتى إذا كان هذا النموذج المعدنى لم يصنع فى إحدى ورش الموصل، فيمكن أن نخمن أنه قد خرج من تحت يذى فنان موصلي.

* * * * *

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(76*) بكداش: (حاجى بكداش = حاجى بكتاش = حاجى باكتاش) الحاج بكتاش. ولد فى نيسابور ٦٤٥هـ = ١٢٤٧م وهاجر إلى الأناضول بإشارة من الصوفى أحمد يسوى عام ٦٨٠هـ = ١٢٨١م. وتوفى بها سنة ٧٣٨هـ = ١٣٣٧م هو واحد من أشهر رجال التصوف فى الأناضول ونسبت إليه الطريقة "البكتاشية" التى يرجع بعض أرباب التصوف سلسلتها إلى حضرة سيدنا على كرم الله وجهه. هذه الطريقة تعتمد على الفكر الباطنى فى الكثير من أسرارها. تشكيلاتها سرية. عاصر ظهور الدولة العثمانية وهو الذى بارك جندها الجدد "يكى چرى" = الانكشارية، ولذلك انتسبوا إليها. ينظر إليها البعض على أنها ليست طريقة صوفية بل يعتبرونها مذهباً من المذاهب الإسلامية ويربطونها بالفكر العلوى الذى انتشر فى الأناضول؛ انظر:

M. Z. Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri. İst. 1983.

(77*) السمعاني: اسم عدة علماء من موارنه تبنان منهم يوسف سمعان (١٦٨٧ - ١٧٦٨م = ١٠٩٩ - ١١٨١هـ) ولد فى طرابلس وتوفى فى روما. هو المعروف بالسمعانى الكبير. من علماء الموارنة فى الشئون الشرقية. تعلم فى روما على أمناء المكتبة الفاتيكانية والموفد البابوى فى المجمع اللبناى ١٧٣٦. من مؤلفاته المكتبة الشرقية الكليمانتينا الفاتيكانية؛ باللاتينية وصف فيها المخطوطات السريانية والعربية والفارسية والتركية والعبرية والسامرية والأرمنية والحبشية واليونانية المصرية والأندلسية والمالابارية التى تحويها هذه المكتبة وجغرافية وتاريخ للشرق. ومنهم السمعانى (عبد الكريم بن محمد تاج الإسلام أبو سعد) (ت ٥٦٢هـ = ١١٦٧م) شافعى المذهب، محدث، غزير الرواية ومؤرخ رحالة جاب أقاصى البلاد. ولد وتوفى بمرؤ. من أشهر كتبه الأنساب (ويبدو أنه هذا هو المقصود فى هذا الموضوع) انظر: المنجد...

٣ - الأناضول

(الآثار المعدنية المصنوعة فيما بين آخر القرن الحادى عشر إلى نهاية القرن الثالث عشر أى الخامس - السابع الهجري)

بينا فى القسم الذى درسنا فيه الآثار المعدنية السلجوقية الأناضولية الموجودة فى البلاد الأجنبية؛ أن القطع التى يمكن نسبتها إلى الأناضول بشكل قاطع رغم أنها قليلة العدد، لها أهمية كبيرة فيما بين الآثار التى وصلت إلينا حتى ولو كانت قليلة. فما هو موجود منها يمثل كل أساليب الزخرفة المعدنية فهى كما أوضحنا قطع على مستوى رفيع. وعرفنا بالنماذج الرئيسة التى تظهر التنوع الكبير فى القوالب والشكل والعناصر الزخرفية وتظهر تنوع الموضوعات الزخرفية جنبا إلى جنب مع تنوع التقنيات المستخدمة.

وسوف نتبع التتابع نفسه الذى قدمناه فى القسم الثالث (ج) فى تناول الآثار المعدنية لسلاجقة الأناضول المعروضة فى المجموعات الخاصة وفى متاحف تركيا.

لا توجد من بين الأعمال المعدنية لسلاجقة الأناضول الموجودة فى المتاحف والمجموعات الخاصة فى تركيا أى قطع مصنوعة من المعادن النفيسة؛ فكل الآثار المعدنية التى ترجع إلى هذه المنطقة وهذا العصر، والتى

بقيت فى تركيا هى من النحاس الأصفر أو من البرونز - فيما عدا واحدة من الصلب.

أ- الآثار المصنوعة بتقنية الطرق والمزخرفة بتقنية التخريم

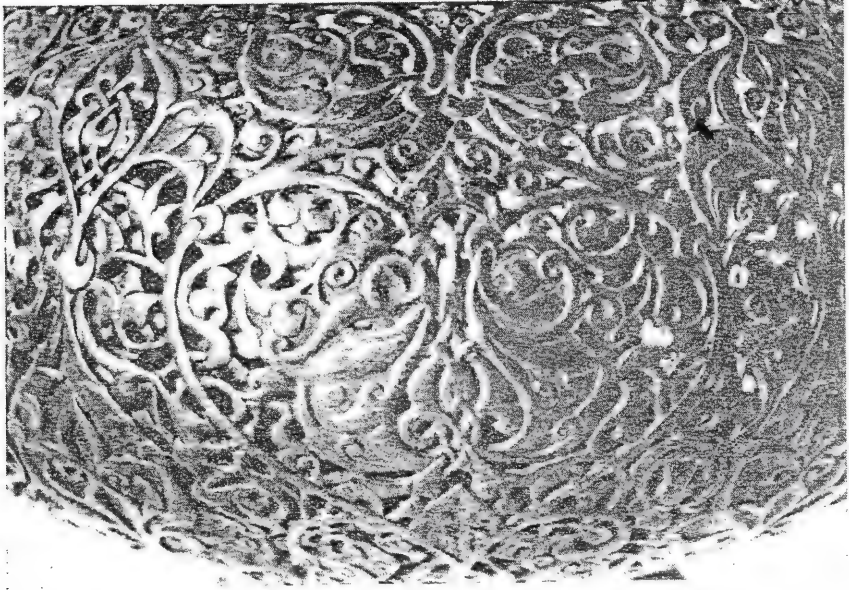
إن النموذج الوحيد الذى يمكن إرجاعه للأناضول عن يقين فيما بين الآثار المعدنية للعصر السلجوقي، كما أوضحنا سابقا، هو قنديل مزخرف بتقنية التخريم، وموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، واتضح أنه مصنوع فى قونية عام ١٢٨٠ / ١٢٨١ وفقا لما هو وارد فى كتابته (انظر حاشية ٦٦٩)، والقنديل الذى هو من أعمال قونية والمعروض فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة تحت رقم ٧٥٩١ فى كشوف الجرد، يبدو أنه بشكل أدق "غلاف قنديل" (انظر صورة ١٩٤ $a \rightarrow e$). وهو أثر وارد من جامع أشرف أوغلى فى بيشهير. وهذا القنديل الذى أحضر إلى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة عام ١٩٤٢م = ١٣٦٢هـ، قد شكل بتقنية الطرق، وزخرف سطحه بالتخريم، وتقنية التذهيب والروبيوزيه. وقد فقدت هذه التحفة، قطعة من قسم العنق، ورغم أن التذهيب قد تساقط فإنه فى وضع جيد.



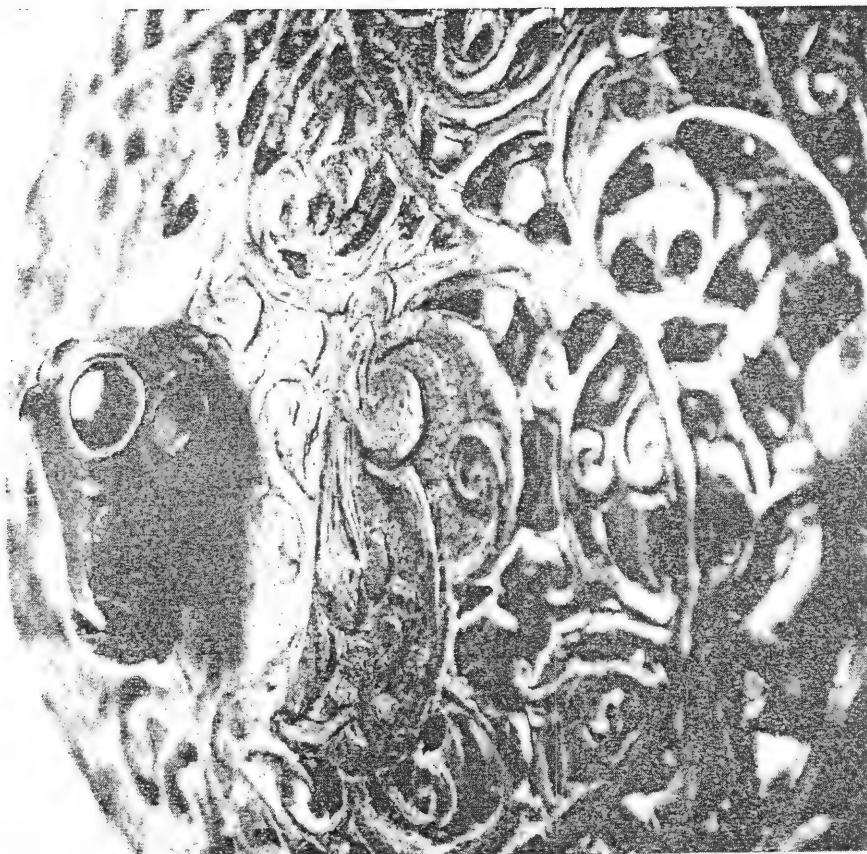
صورة ١٩٤ a

إن بدن القنديل الدائرى الذى يبلغ ارتفاعه ٢٠سم وقطر الفوهة ١٨سم، له عنق يتسع كلما اتجه نحو الفوهة، ويوجد قسم على هيئة قدم مكون من ثمانى شرائح قد لحمت فى العنق وأسفل البدن.

غطى سطح بدن القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ، بتكوينات أرابيسكية حصل بتقنية الرويبوزيه (صورة ١٩٤. b) وأرضية التكوينات الأرابيسكية، ولكى يسمح للضوء بالانسياب إلى الخارج، تم تطبيق زخرفة التخريم وتحويلها إلى ما يشبه القفص. وفوق البدن؛ تظهر رعوس ثلاثة ثيران نفذت بتقنية الرويبوزيه (صورة ١٩٤ C). ويتضح أن القنديل يعلق إلى السقف بواسطة السلاسل الرفيعة التى تمرر من بين قرون رعوس الثيران.



صورة ١٩٤ b



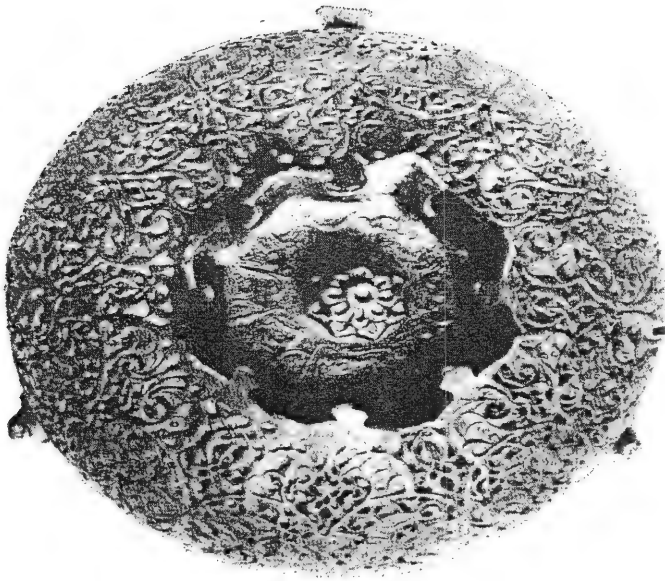
صورة ١٩٤ C

وعنق القنديل الذى يبلغ عرضه ٨,٦سم، يلتف حوله شريط كتابى بخط النسخ، قد استقر فيما بين شريط ذى ضفيرتين. هذه الكتابة منقولة من جزء من الآية الخامسة والثلاثين من سورة النور، السورة الرابعة والعشرين فى القرآن الكريم (اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى

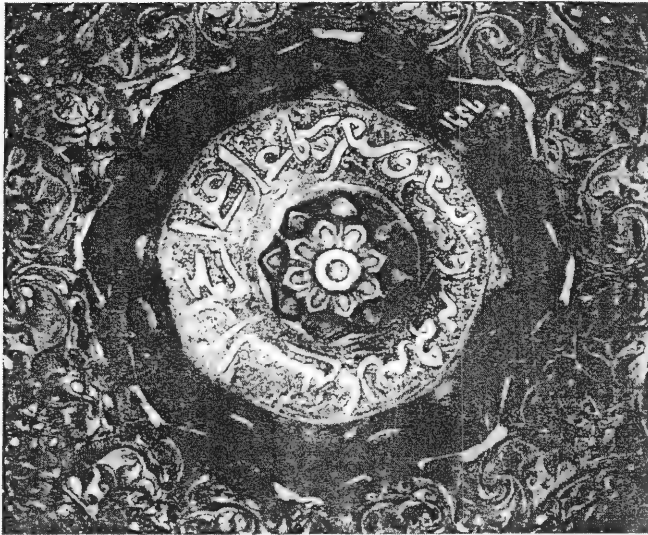
نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ).

إن المعنى المستوحى من الآية ٣٥ من سورة "النور" والتي استخدمت فوق القنديل المصنوع في قونية والمؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠هـ ولأول مرة في الفن الإسلامي، هذا المعنى الذى يُصور كرمز إلهى للنور، قد استخدم فيما بعد بشكل مكثف على القناديل الإسلامية التى صُنعت بعد هذا العصر؛ مثل تلك المصابيح التى صُنعت من الزجاج فى العصر المملوكي.

وعلى تقسيم القاع للمصباح المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠هـ، وفى الوسط، يوجد دبّوس مزخرف بما يشبه زهرة ثمانية البتلات، وحول الدبوس يلتف شريط كتابى مكتوب بخط النسخ (صورة ١٩٤ d-e). هذه الكتابة تبين أن القنديل قد صُنِع فى مدينة قونية خلال عام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠هـ على يد على بن محمد الأسطى النصيبيني.



صورة ١٩٤ d



وهكذا، يتضح أن القنديل قد صنع فى قونية، وأنه أثر يرجع إلى نهايات عصر السلطان السلجوقى غياث الدين كيخسرو الثالث (١٢٦٦ - ١٢٨١م = ٦٦٥ - ٦٨٠هـ)^(78*) ولا يعرف أى أثر آخر للصانع الذى صنع القنديل المؤرخ عام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠هـ والذى يظهر إتقاناً رائعاً من ناحية التقنية. ومن المحتمل أن يكون على بن محمد الذى استخدم نسب نصيبين "نصيبيني" قد هرب إلى قونية قبل استيلاء المغول على نصيبين^(79*) سنة ١٢٥٩م = ٦٥٨هـ.

إن القناديل البرونزية المصنوعة بتقنية الطرق، والمزخرفة بأسلوب التخریم فى الفن الإسلامى، ذاعت فى إيران اعتباراً من نهايات القرن التاسع (انظر شكل ٤٣ وحاشية ٣٢٧ / ٣٢٩). ومن نماذجها؛ قنديل فاطمى مؤرخ فى النصف الأول من القرن ١١م أى ٥هـ ويحمل توقيع صانع مغربى (انظر شكل ٥٤ حاشية ٣٤٦)، وكذا القناديل السلجوقية التى صنعت فى العصر السلجوقى فى إيران وسوريا والأناضول خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر؛ (انظر صورة ١٠٢ حاشية ٥٠٦؛ تخطيط ٤٥ وحاشية ٥٨٢، وصورة ١٦٤، وحاشية ٥٨٣، وصورة ١٨٩، وحاشية ٧٥٣) وهذه كلها نماذج مزخرفة بتقنية التخریم. وقد استخدمت جميع القناديل التى ترجع إلى ما قبل القرن ١٣ فى زخرفتها العناصر الهندسية أو أشرطة الكتابة فقط.

إن القنديل المصنوع فى قونية عام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠هـ يظهر فروقا مهمة عن القناديل الإسلامية الأخرى؛ سواء من ناحية التقنية أو الزخرفة. وكما أوضحنا سابقاً؛ فقد طبقت على هذا الأثر تقنية التذهيب والروبيوزيه أحيانا إلى جانب تقنية التخریم. إن قنديل قونية هو

النموذج الوحيد الذى استخدمت تقنية الروبيوزيه فى زخرفته من القناديل العباسية والفاطمية والسلجوقية.

وتعتبر الآثار المصنوعة من النحاس الأصفر أو من البرونز والمنقوشة بنقوش بارزة تم الحصول عليها بتقنية الروبيوزيه على كل سطحها، قليلة العدد وليست كثيرة فى الفن الإسلامى. تظهر الزخارف البارزة التى تغطى السطوح الكبيرة؛ لأول مرة على مجموعة شمعدانات مصنوعة من النحاس الأصفر ومؤرخة بنهايات القرن ١٢م = ٦هـ وبدايات القرن ١٣ ومصنوعة فى خراسان فى العصر السلجوقى (انظر صور ١١١ - ١١٢ وحاشية ٥٣٤ - ٥٣٨)، كما تظهر على سطح الأباريق الخراسانية المرتبطة بالمجموعة نفسها (انظر صور ١٠٦-١١٠) ولكن الخطوط البارزة = الـ "Kabartma" التى نقشت فوق سطح الأباريق، لم تنتشر على كل السطح كما هو الحال على الشمعدانات، بل جمعت فوق أقسام معينة من الأثر فقط. إن قنديل قونية المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١ هو استمرار لتراث الفن السلجوقى فى إيران؛ سواء من ناحية استخدامه عدة تقنيات معا فى زخرفة الأثر نفسه أو من ناحية الزخرفة التى تمت بتقنية الريبوزيه للسطح كله.

إن ما يجعل قنديل قونية مختلفا فى زخرفته عن الرسوم الهندسية التى ترى فوق القناديل الإسلامية التى ترجع إلى ما قبل القرن الثالث عشر، هو استخدامه لتكوينات زخرفية أرابيسكية متداخلة إلى أبعد الحدود، بالإضافة إلى إثرائه الزخرفة برعوس ثلاثة ثيران من نفس سمات الهيكل المستقر فوق البدن. وتعتبر التكوينات الأرابيسكية المترابطة والتى تمرر من بعضها البعض، والتى تغطى بدن القنديل، من الموثيقات المحبوبة جدا من العصر

السلجوقي، وخاصة أنها من الموتيقات المستخدمة فوق كل أنواع الخامات في الأناضول. إن التكوينه نفسها قد وجدنا شبيهاً لها أيضاً في زخرفة رَحْلَة مؤرخة في عام ١٢٧٩، وقد صُنعت أيضاً في قونية^(٧٦٢).

إن رعوس الثيران التي بطول ٢ سم والتي أخذت مواضعها فوق قنديل قونيه هي عبارة عن نقوش بارزة داخلها فارغ، وتم الحصول عليها أيضاً بأسلوب الريبوزيه، ولكي يتم تنفيذ هذا النوع من النقوش المُنتَفَخَة، يلزم إحضار آلة خاصة لذلك. وقد أوضحنا ذلك في قسم "التقنيات" (انظر تخطيط ١٤ وحاشية ١١١)، فرعوس الثيران التي تزخرف بدن القنديل، قد أُبرزت من الداخل أولاً بآلة خاصة، ثم تم تشكيلها بالمعدات الخاصة بالريبوزيه. إن القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠ / ١٢٨١، هو النموذج الوحيد المنقوش برعوس حيوانية بارزة فيما بين القناديل الإسلامية الموجودة. وفي الكتابة الموجودة على قسم العنق آية من القرآن الكريم، وهذا يوضح أن القنديل قد صنع لأهداف دينية ومن أجل بناء ديني؛ فوجود رعوس حيوانية فوق أثر سوف يُستخدم في جامع مما يُؤيد القول بأن صنّاع سلاجقة الأناضول كانوا أكثر تسامحاً من الصنّاع في المناطق الإسلامية الأخرى في موضوع الزخرفة بالنقوش البارزة بالهياكل الحيوانية.

إن الشخصوس الحيوانية البارزة نراها أيضاً في زخرفة الأعمال المعمارية في فن سلاجقة الأناضول. إننا نشاهد ونصادف زخرفة الثيران

⁽⁷⁶²⁾ عن الرحلة أي حاملة المصحف التي تحمل رقم ٣٧٤ في سجلات جرد متحف

مولانا في قونية انظر: Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 155; RCEA, vol. XII, p. 252, no. 4780.

البارزة فى الأناضول بين الزخارف التى تزين الأعمال المعمارية مثل القلاع والخانات والجسور بشكل أكثر من سواها؛ ومثالها؛ - على األو جامع = "الجامع الكبير" فى ديار بكر، وعلى ضريح الأمير صالتوق فى أرضروم^(٧٦٣).

وقد أوضح إن جى أوناي أن هياكل الثيران لم تر مستقلة أى منفردة فى أى عصر من العصور فى زخرفة العمارة السلجوقية، بل استخدم الثور دائما مع هيكأ لإنسان أو أسد أو نسر أو تنين أو مع كركدن، أو استخدم كتقويم حيوانى مع البروج (انظر حاشية ٣٧٣/٦٩٤).

إننا نعرف أن صور الحيوان فى الفن السلجوقى قد استعملت فى أكثر الأحيان للمفاهيم الرمزية التى تحملها. وىلفت أوناي النظر إلى التغير الذى تحمله وفقا للصور المستخدمة معه. فالثور الذى يرسم مع هيكأ بشرى يمثأ القمر أو برج الثور أو كوكب فينوس. أما الثور الذى يصور مع الحيوانات التى ترمز إلى القوة أو الضوء مثل النسر أو الأسد أو الكركدن فإنه يمثأ الهزيمة والظلمة ويرمز إليهما، وإذا ما استخدم الثور مع التنين، فإنه يخرج أمامنا كحيوان حاكم أى مسيطر - كحاكم لما هو تحت الأرض والظلمة.

وقد استخدم الثور منفردا فى زخرفة القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١، وغير واضح تماما ما إذا كانت رعوس الثيران المستخدمة فوق

⁽⁷⁶³⁾ انظر: عن زخارف الثيران البارزة التى تزخرف الآثار السلجوقية فى الأناضول؛

Öney. G. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları", op.

صور. cit., p. 83 - 100, 1 - 13, 19 - 20, 25 - 32.

السَّعَف النخيلي تحمل مفاهيم رمزية من عدمه. ولكن لما كانت الكتابة التي تلف عنق القنديل هي آية من سورة النور فهذا يدفعنا إلى الظن بإمكانية تمثيل هذه الرعوس للقمر رمز الضياء. فوجود هذه الرعوس على شيء يرمز إلى النور، ويمنح هو نفسه النور يجعل هذا النمط من التفكير ممكناً. وإذا لم يكن لرعوس الثيران أى معنى رمزى فيمكن التَّكَهُنُّ بأنها قد استخدمت من أجل هدف ديكورى بحت. إن هيكل الثور فى فن الأناضول يمكن تَتَبُّع استخدامه اعتباراً من العصر النيوليتيكي "Neolitik" الحجري وحتى كل العصور (٧٦٤).

كما يمكن تفسير استخدام الثور المَحْبُوب فى الأناضول فوق قنديل يرجع إلى العصر السلجوقي بمدى ارتباط الفنان الأناضولى بترائه.

إن القنديل المصنوع فى قونية عام ٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠هـ، يعتبر نموذجاً فريداً لم يتكرر. فقد استخدمت رعوس الثيران فى زخرفته من

(764) عن المصنوعات البرونزية التى على هيئة ثيران والتى ترجع إلى العصر البرونزى المبكر؛ انظر:

Mellaart, J. op. cit., fig. 22 - 23 و 28, Pl. III.

Erken Tunç Çağına ait, boğa figürleri biçiminde tunç standartlar için bak: Akurgal, E. The Art of the Hittites, New York, 1961, Pl. 3 - 6.

عن القوالب التى على هيئة ثيران ترجع إلى عصر الحثيين؛ انظر:

idem. "The Earliest Civilizations of Anotolia", op cit., p. 31.

عن رعوس الثيران التى تأخذ مكانها فى زخرفة قِدر برونزى يرجع إلى العصر الأورارتى. انظر: ibid., p. 40.

ناحية، وطبق أسلوب الريبوزيه مع تقنية التخريم فى زخرفته من ناحية أخرى. هذا القنديل الذى يحمل فى كتابته التاريخ والمدينة واسم الصانع، يجعله من أهم النماذج المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقي. إن إتقان وتكامل الصنعة فى التكوينات الأرابيسكية التى تزين سطح قنديل قونية لما يدعم القول بوجود معامل وورش فنية معدنية متطورة فى قونية فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.

* * * * *

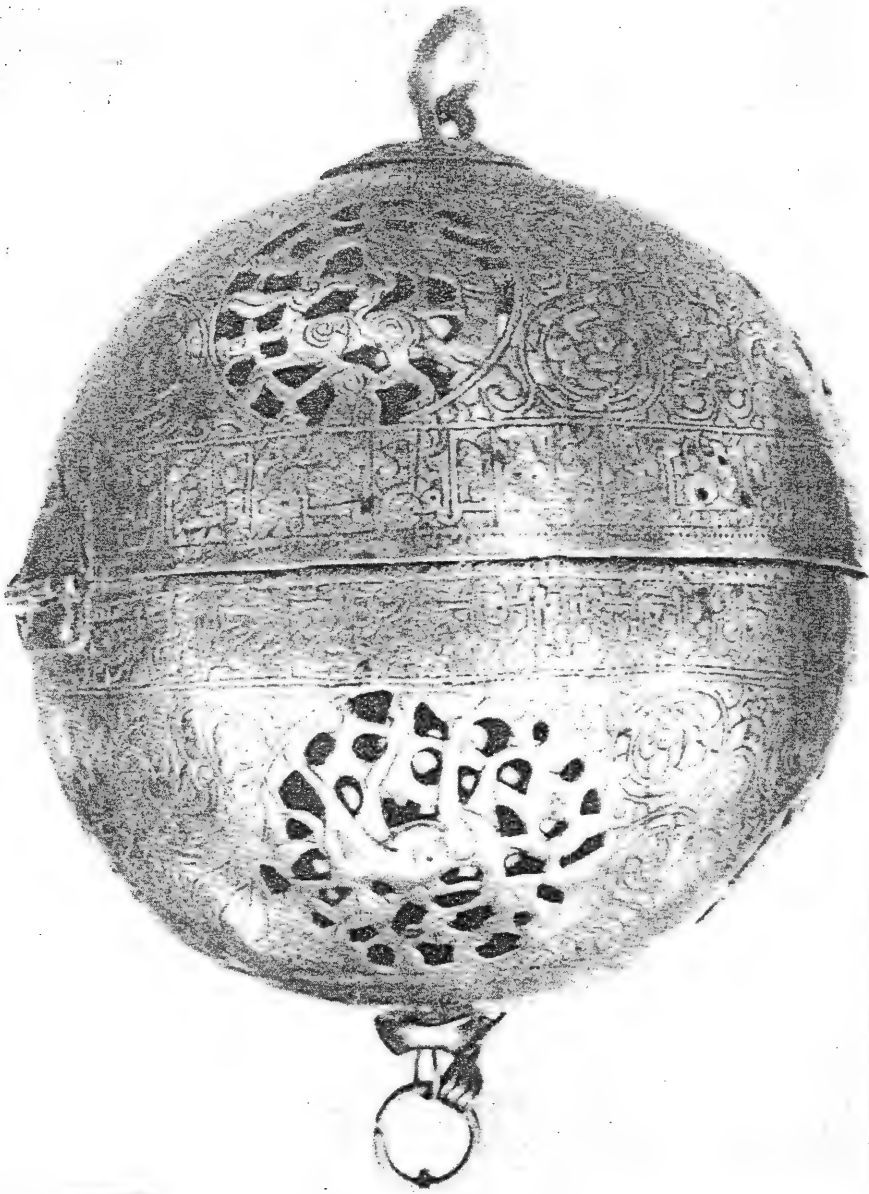
ومازال هناك أثران موجودان قد زخرفا بتقنية التخريم وصنعا بتقنية الطرق، ويمكن إرجاعهما إلى الأناضول، وهما يدخلان ضمن الأعمال المعدنية فى العصر السلجوقي ومعروضان فى المتاحف التركية، أولهما نموذج من النحاس الأصفر يرجع إلى درگاه = تكية قونية، وحول من الدرگاه إلى متحف مولانا فى قونية أيضا عام ١٩٢٦م = ١٣٤٥هـ وهذا النموذج على شكل كروى ومقيد تحت رقم ٣٩٩ فى سجلات جرد المتحف. (صورة ١٩٥ a-b) وهو مكون من نصفى دائرة. قطر كل منهما ١٨سم وسماك نصف الكرة التى تحيطه ١ أو ٢مم، والنصف الأكبر يستقر فوق الآخر. ووصلتا ببعضهما من الخلف بقلاب ومن الأمام بمفصلة قفل. وعلى قطب كل من القبتين، أيضا توجد حلقات يمكن أن يعلق منها هذا الأثر.

وفوق نصفى الكرة العلوى والسفلى توجد أربع ميداليات دائرية على كل منها زخرفة بتقنية التخريم. والأقسام الصلدة التى ظلت خارج الميداليات زخرفت بتقنية الحفر.

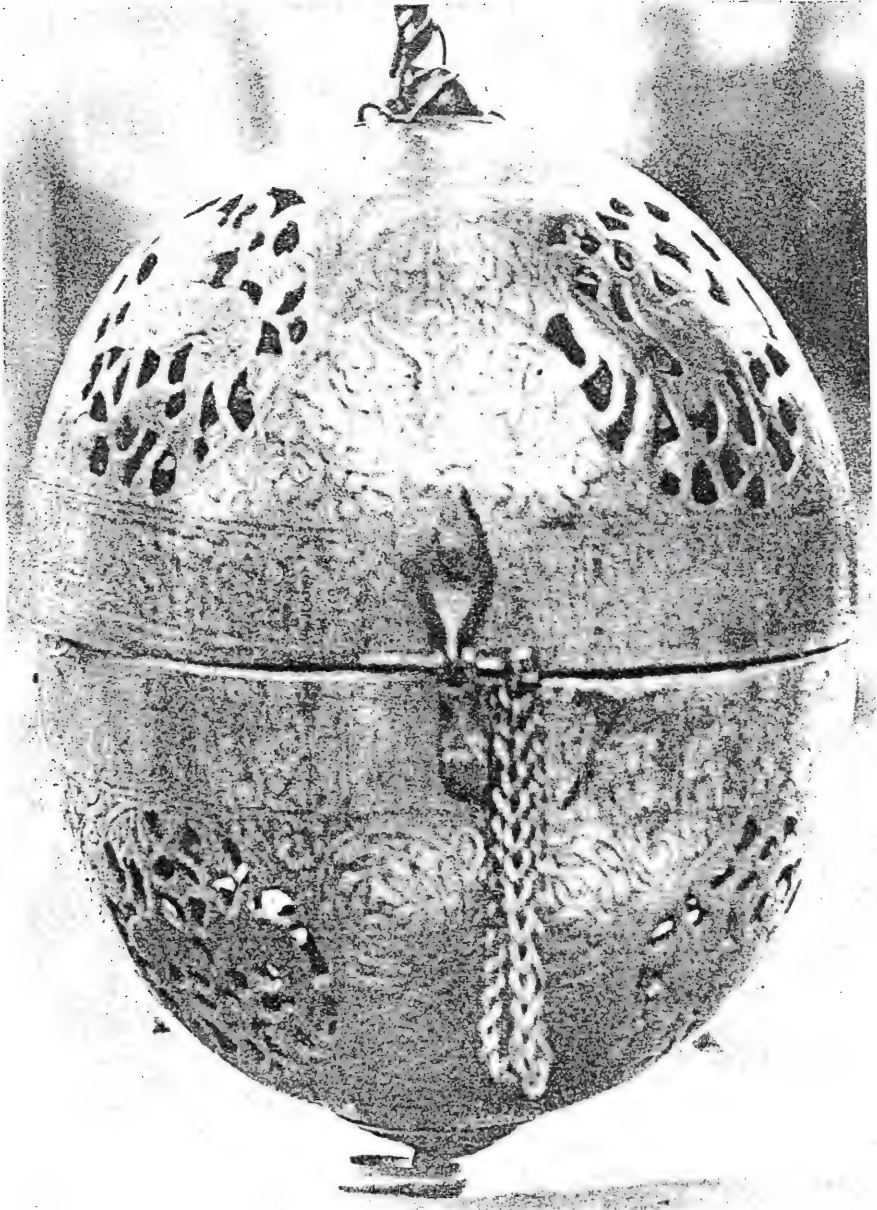
وقبل أن نوضح؛ ماهية هذا الأثر الكروى الموجود فى متحف مولانا
ونعرض السبب الذى صنع من أجله، فيجب أن نعرض باختصار للنماذج
الإسلامية الأخرى التى تشبهه من ناحية الخامات والقوالب والصنع وتقنيات
الزخرفة.

وأول ما يشبه كرة قونية هى الكرة المصنوعة من النحاس الأصفر
والموجودة فى المتحف البريطانى بلندن ويوجد عليها ميداليات كبيرة مزخرفة
بالتخريم^(٧٦٥). والفرق الرئيس بين كرة قونية والكرة الموجودة فى المتحف
البريطانى التى تشبهها؛ هو وجود خمس ميداليات بدلا من الأربع الموجودة
على كل نصف من الكرة، وأن الأقسام الباقية خارج الميداليات قد تمت
زخرفتها بتقنية التكفيت "التكفيت بورق الفضة" بدلا من الحفر. وفى الكتابة
الموجودة على كرة المتحف البريطانى، يذكر اسم الأمير بدر الدين بايصارى
Baysari المعروف بتوليهِ مناصب مهمة فى كل من العصرين الأيوبي
والمملوكي؛ وداخل الميداليات المطبقة تقنية التخريم توجد هياكل "العقاب
المزدوج الرأس" والذى يظن أنه كان شعارا للبايصارى. وللتذكرة فإن هناك
طستاً، قد صنع باسم هذا الأمير، ومؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٥٤٧هـ، ويعتقد أنه
من أعمال سوريا ولكنه يحمل توقيع الأسطى الموصلى داود بن سلامة وهو
مزخرف بتقنية التكفيت (انظر حاشية ٦٤٩). إن الطست المؤرخ بعام
١٢٥٢م = ٦٥٠هـ والموجود فى متحف اللوفر، يظن أنه قد صنع

^(٦٦٥) انظر، 15 - 14، p. Barrett, D. op. cit., صورة: Lane - Poole, S. op. cit., p. 174 - 177, fig. 81; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 70, fig. 249; The Arts of Islam, Kat. No. 210.



صورة ١٩٥ a



صورة ١٩٥ b

فى الفترة التى اشتغل فيها البايصارى فى خدمة السلاطين الأيوبيين. وقد عرفنا بهذا الأثر على أنه نموذج للعصر الأيوبي. ولا نرى فوق الطست الموجود فى متحف اللوفر هيكل "العقاب المزدوج الرأس" الذى يظن أنه شعار البايصارى. وقد رقى هذا الأمير، بعد أن تولى الممالك الإدارة، فى زمن السلطان بيبرس الأول. Baybars I. "الملك الظاهر" (١٢٦٠ - ١٢٧٧م = ٦٥٩ - ٦٧٦هـ) إلى رتب عليا "قيادة ألف شخص". وفى كتابة كرة المتحف البريطانى؛ يظهر اسم "الأمير بدر الدين بايصارى كأمر = قائد لـ "الملك الظاهر والملك السعيد" وهذا يوضح تماما أنه نموذج يرجع إلى الفترة التى تقع فيما بين أعوام ١٢٦٤ - ١٢٧٩م = ٦٦٣ - ٦٧٨هـ التى عمل فيها فى خدمة السلاطين الذين مرت أسماؤهم. إن الكرة الموجودة فى المتحف البريطانى والتى أوضح كل من لان پول Lane - Poole وميغوين "Migeon" أنها "مبخرة" مؤرخة بحوالى ١٢٧١م = ٦٧٠هـ صنفها د. بارت D. Barrett بـ "مدفئة يدوية" وترجع إلى سنوات ما بين ١٢٦٤ - ١٢٧٩م = ٦٦٣ - ٦٧٨هـ.

وهناك أيضا؛ كرة أخرى من النحاس الأصفر سطحها مخرم، ومصنفة كذلك على أنها "مدفئة يدوية" وبها شبه بالكرة الموجودة فى المتحف البريطانى وكذا الكرة الموجودة فى قونية من ناحية القلب، وهى معروضة فى متحف ألبرت وفيكتوريا^(٧٦٦). هذه الكرة التى ترجع تاريخيا إلى القرن الخامس عشر أو السادس عشر أى التاسع والعاشر الهجري، هى أثر قد صنع فى ورش المسلمين الموجودة فى البندقية (تعتبر الآثار المعدنية المصنوعة فى الأراضى الأوروبية على يد الصناع الذين هاجروا إلى البندقية من البلدان الإسلامية فى القرن ١٥، ١٦ نماذج إسلامية). وفيما بين الآثار

⁽⁷⁶⁶⁾النموذج رقم 1952 - no. M. 58 فى السجلات.

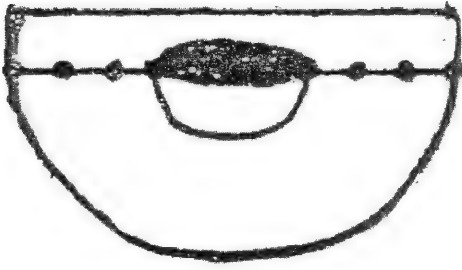
المصنوعة من النحاس الأصفر، في ورش المسلمين بالبندقية والموجودة ضمن محتويات المجموعات الخاصة توجد أيضا نماذج أخرى قد صنعت على هيئة شكل كروي، وفتحت بها ثقوب صغيرة؛ ولكن مما يلفت النظر أن بعض هذه الآثار الكروية تتطابق تماما مع تلك التي تصنف على أنها من أعمال البندقية وعلى أنها "مدفئة يدوية" وموجودة في متحف ألبرت وفيكتوريا فإن بعضها "مباخر" وبعضها تم تصنيفه وتقييحه على أنه "مدفئة يدوية"^(٧٦٧).

ولكى نتمكن من تصنيف هذه الآثار المعدنية التي على شاكلة الكرة الأرضية المخرمة، يجب أن ننظر إلى داخل هذه الكرات. ففي النموذج المصنف على أنه "مدفئة يدوية" من الكرات المعدنية المرتبطة بمدرسة البندقية والموجودة في متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر حاشية ٧٦٦) والكرة التي تحمل رقم I. 3611 في كشوف جرد متحف الدولة في برلين الغربية نجد في القسم الداخلي؛ وعلى الجانبين، لحام ثلاثة أزواج نصف كروية على حافة الفوهة، والمكونة من دوائر متمركزة، وفي وسطها طاس صغير مخصص لوضع النار، وهو عبارة عن شواية "İzgara" (تخطيط ٦٠ a-b). وهكذا فإن الآثار المصنوعة من النحاس الأصفر والتي على

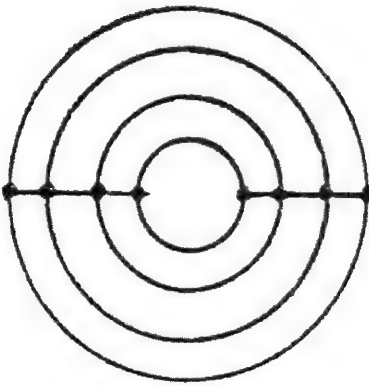
⁽⁷⁶⁷⁾ عن النموذج الموجود في متحف اللوفر من آثار البندقية والتي على هيئة كرة

ومصنف على أنه مبخرة؛ انظر: Art de L'Islam, Kat. no. 173. كما أن هناك كرتين من أعمال البندقية صنفتا على أنهما مبخرة وموجودة في متحف فيكتوريا وألبرت (Env. no. 576 - 1899) و(15141-1856) وأرقامهما هي أما في متحف الدولة في برلين الغربية فهناك كرة صنفت على أنها "مدفئة يدوية" وهي من أعمال البندقية (Env. no. I. 3611 bulunmaktadır) ومقيدة في سجلات المتحف تحت رقم

شاكلة كرة أرضية مخرمة السطح، والتي في داخلها قطعة (شواية) خاصة بوضع النار بداخلها، يمكن اعتبار بعضها مدافئ يدوية"، وأما النماذج المفرغة من الداخل أنها كانت تستخدم "كمباخر".



شكل ٦٠ a شواية



شكل ٦٠ b مكان وضع النيران في الشواية

إن الكرة المصنوعة من النحاس الأصفر والموجودة في متحف مولانا في قونية ليست بها شواية خاصة لوضع النيران، ولهذا السبب؛ فإن هذه الكرة الموجودة في قونية والتي أتيت الفرصة إلى حد كبير لزخرفتها بتخريم أسطحه، فهي كانت تستخدم كما نعتقد كمبخرة أكثر منها مدفئة يدوية؛ كما نرى أن التكوينات الشخصية تحمل مفاهيم رمزية واستخدمت في زخرفة الأشكال الكروية؛ ولذلك

يحتمل أن يكون لهذه التحفة علاقة بالنور والضياء ويمكن الاعتقاد أيضا أنها كانت غلاف قنديل يوضع في داخله طاس لوضع زيت الإنارة.

على الجزء القطبي لنصف الكرة العلوى للكرة الموجودة في متحف مولانا في قونية توجد قبة صغيرة خفيفة في قطر ٥سم، عبارة عن أسطوانة دائرية (انظر ١٩٥ C.d). هذه الأسطوانة التي تمرر بها الحلقة التي تعلق الكرة من الثقوب الموجودة في وسطها، يمكن أن تدور حول محورها. وسطح الأسطوانة مزخرف بشكل سفنكس قد تم تحقيقه بأسلوب الريبوزيه، وعند رأس السفنكس المنتهى بشكل رأس تنين على طرف ذيله، وذروته يوجد تاج تخرج منه سعفات متناسقة، ذات أوراق ضخمة (تخطيط ٦١).

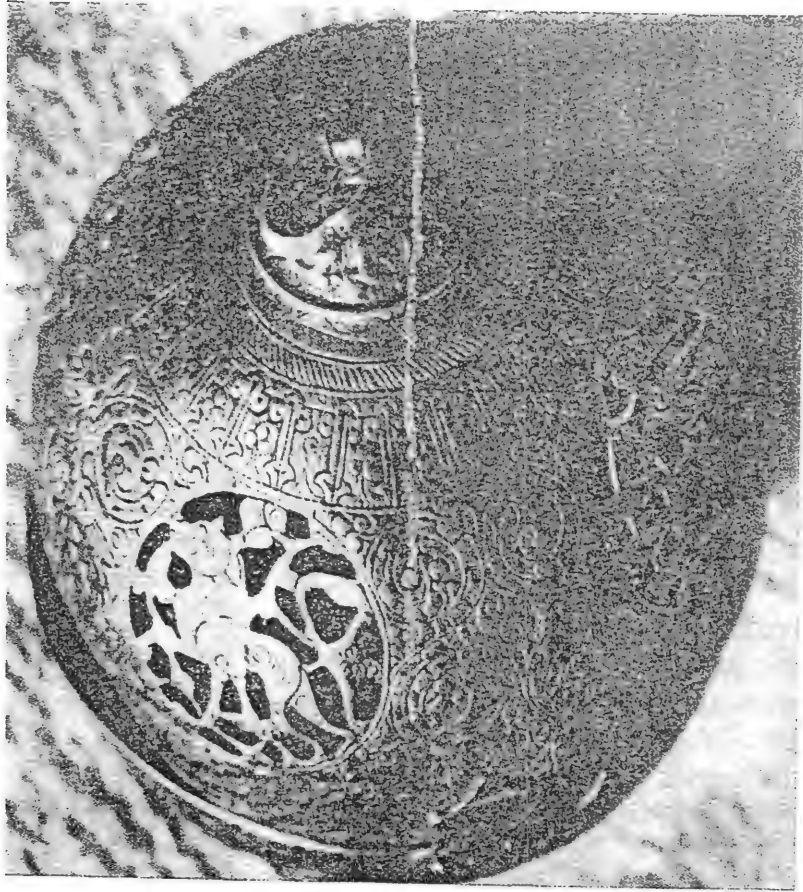
وعلى القسم الباقي أسفل الأسطوانة تحتل موتيفات نجمة سداسية مكونة من مثلثين، وقد تم رسم هياكل بط أو طير فيما بين أزرع النجمة. إن الأسطوانة المزخرفة بشخوص أبو الهول = "السفنكس" قد استقرت



شكل ٦١

فوق عنصر النجمة، ولهذا فإن ما يرى من النجمة هي أطرافها المدببة فقط، ويرى من الطيور القسم العلوى وحده. وأطراف التكوينية الزخرفية المكونة من رسوم الطير والنجمة عبارة عن شريط رفيع امتلأ داخله

بالخطوط المتعرجة المنحرفة والمائلة وحول هذا الشريط أيضا، يلف شريط كتابي "Pseudo - Küfi" أى الكوفى الخادع. وتحت شريط هذه الكتابة مباشرة، يبرز شريط رئيس، توجد به أربع ميداليات دائرية مزخرفة بتقنية التخريم، وميداليات هذا الشريط الذى يبلغ عرضه ٦ سم



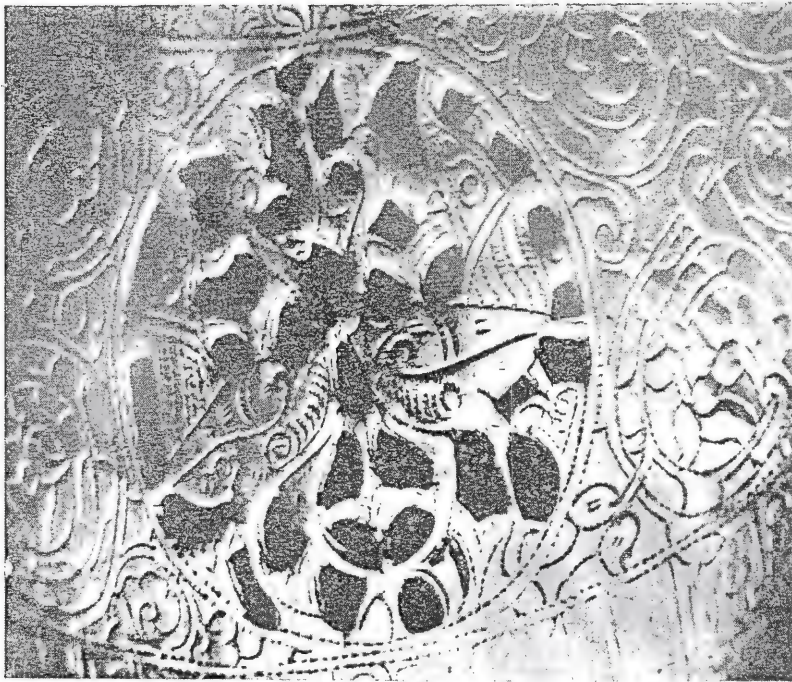
صورة ١٩٥ C



صورة ١٩٥ d

قد زخرفت بهياكل حيوانية، (صورة ١٩٥ e-h) أما الديوانيات الباقية بين الميداليات فقد زُخِرَتْ ببِتلات سَعَفِيَّة أطرافها ذات أوراق. (صورة ١٩٥ C).

فى إحدى الميداليات المَزَخَرَفَة بتقنية التخریم، رسم هیکل طاوسین یقفان متقابلین، وقد انعقد عنقاهما الطویلان ببعضهما (صورة ١٩٥ e)، وفى ميدالية أخرى رسم هیکل أسد سائر من الپروفیل تماماً، وقد رفع قدمه الیمنی الأمامية (انظر صورة ١٩٥ F). وفى الثالثة؛ طائر جارح مثل العُقاب یسعى إلى نقر عین الصید الحیوانی الذی فوقه وهو حیوان

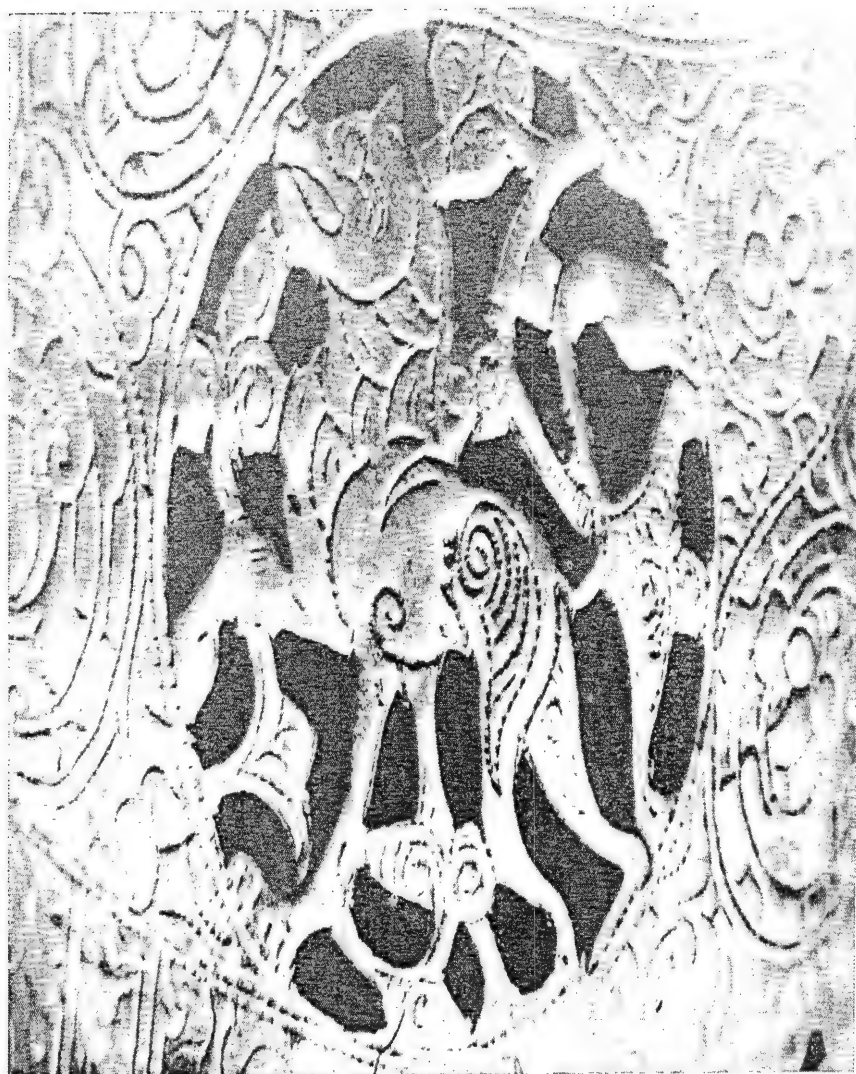


صورة ١٩٥ E

طويل الأذنين مثل الأرنب (صورة ١٩٥ g). وفي الرابعة أيضا، رسم هيكل أسد جسمه من الجانب = البروفيل، ورأسه من الجبهة، ينظر نحو الخلف، وقد رفع قدمه اليمنى. وذيل الأسد الذى ينظر إلى الخلف قد تم وصله أولا بوصلة، ثم انتهى على شكل رأس تنين (صورة ١٩٥ h). وفوق أجساد كل الرسوم الحيوانية التى استقرت فوق الأفرع النخيلية ذات الأوراق الضخمة، تظهر الزخارف المكونة من عناصر تشبه الحلزون أو اللولب والتى تحمل تأثيرات أواسط آسيا القوية.

وتحت الشريط العريض حيث توجد الميداليات المزخرفة بتقنية التخریم - حافة فوهة نصف الكرة العلوى - زخرفت الأرضية بسعف النخيل، ولفت بكتابة كوفية تحمل أمنيات طيبة.

وعلى الجزء القطبى لنصف الكرة السفلى أيضا، للكرة الموجودة فى قونية، توجد الحلقة الثانية التى استقرت وسط عنصر نجمى سداسي. وحول النجمة، يوجد شريط كتابى بالخط الكوفى البسيديو أى الكوفى الكاذب، يشبه تماما ما هو موجود على نصف الكرة العلوى، ولكنه أضيق قليلا (بعرض ٥,١سم). وحول هذا الشريط الكتابى؛ شريط رفيع زين داخله بأغصان ملتوية. وتحت الشريط الرفيع تماما، يأخذ الإفريز الرئيسى - حيث توجد الميداليات الأربع المزخرفة بتقنية التخریم - مكانه. والديوانيات التى بقيت بين ميداليات هذا الإفريز، الذى يعتبر أعرض قليلا (١سم فى عرض ٧سم) .. من الإفريز ذى الميداليات الموجودة على نصف الكرة العلوى، هى على شكل مربع قائم ممتد، وهى بذلك تختلف عن الديوانيات التى تعلو نصف الكرة العلوى والتى على هيئة تقترب من المربع . رسمت هذه الميداليات



صورة ١٩٥ F



صورة ١٩٥ g

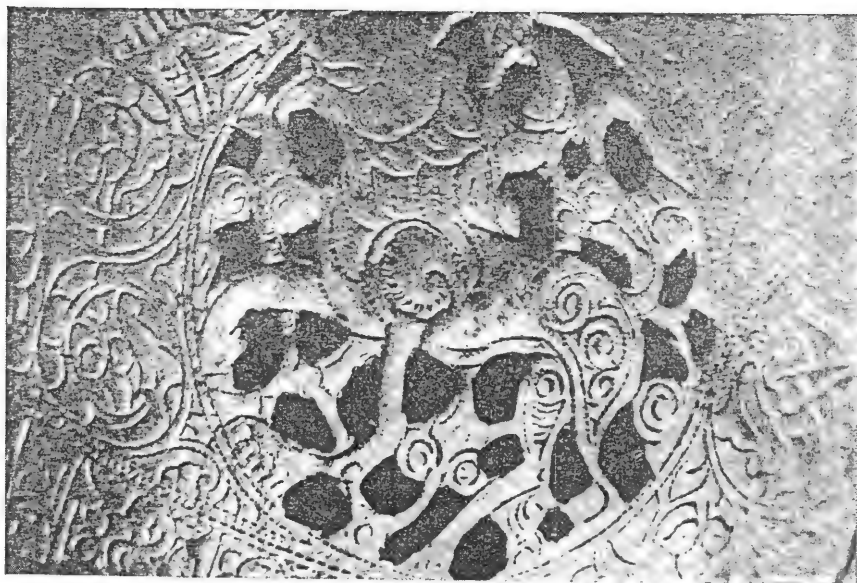


صورة ١٩٥ h

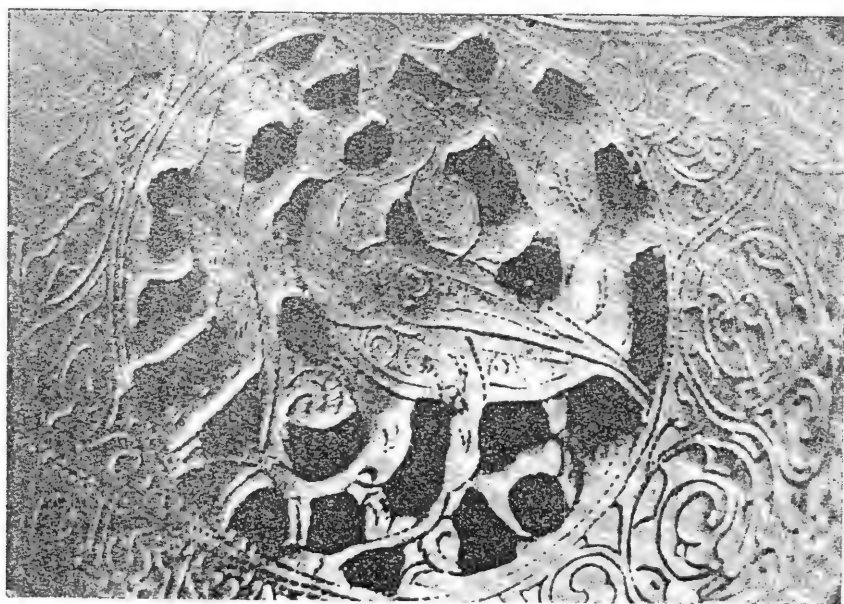
التي فوق نصف الكرة السفلي؛ من الداخل بتكوينات حيوانية أيضا. وفي إحدى الميداليونات الموجودة على نصف الكرة العلوي، نرى هيكل أسد في وضع سائر، وقد رفع قدمه الأمامية اليمنى، وهو يشبه إلى حد كبير هيكل

الأسد ذى الذيل الموصول والذي رسم من البروفيل (صورة ١٩٥ I-).
وفى ميدالية أخرى نرى تكوينة مكونة من عقاب وطاوس وقد وقفا
متواجهين (صورة ١٩٥ J). وفى الميدالية الثالثة؛ هيكل جمل وقد رفع
رأسه إلى السماء (صورة ١٩٥ K). وفى الرابعة؛ نرى هيكل عقاب وقد
بسط جناحيه، سعى لنقر عين صيده الذى امتطاه (صورة ١٩٥ L).

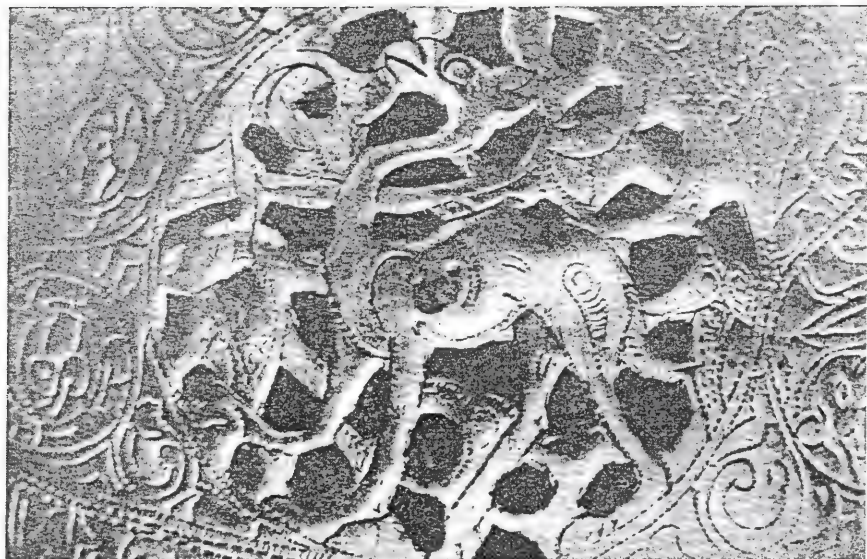
وعلى نصف الكرة الأسفل؛ فى الديوانية الواقعة بين مشهد الصراع بين
العقاب والأرنب وميدالية هيكل الأسد، وفى الديوانية الواقعة بين ميدالية
مشهد الجمل وتكوينة العقاب والطاوس، رسمت تكوينات نباتية على أطرافها
أوراق نخيلية ثلاثية الشرائح، مشابهة جدا للأغصان المبرومة التى تزين
داخل الديوانيات التى فوق نصف الكرة العلوي. أما فى الديوانيتين الأخريين؛
فتوجد هياكل حيوانية قد استقرت فيما بين الأفرع المجدولة. وفى التقسيمة
الموجودة فيما بين تكوينات العقاب والطاوس وهيكل الأسد، ومن أعلى
أيضا؛ نرى هيكل طائرين يقفان متواجهين، وقد أدارا رأسيهما نحو الخلف.
(انظر صورة ١٩٥ K الزاوية العليا على اليمين). أما من أسفل فنرى
هيكل طاوسين وقد أدارا ظهريهما لبعضهما (انظر ١٩٥ I- الزاوية
السفلى يمينا)، أما التقسيمة الباقية بين مشهد صراع العقاب مع الأرنب
وهيكل الجمل؛ أعلى؛ طائران يقفان متواجهان، وقد أدارا رأسيهما نحو
الخلف، وأسفل أيضا؛ هيكل أرنبين يقفان متواجهين (انظر صورة ١٩٥ L.
الجانب الأيسر).



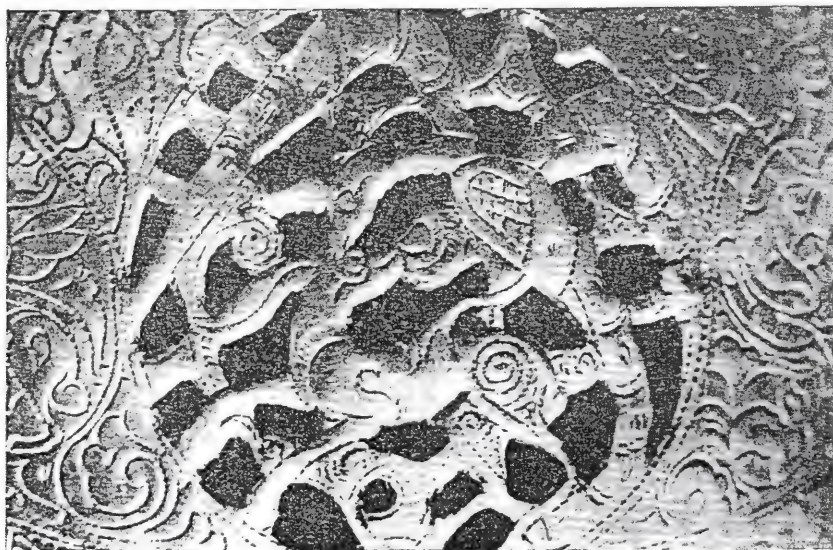
صورة ١٩٥ i



صورة ١٩٥ J



صورة ١٩٥ K



صورة ١٩٥ L

وتحت الشريط الرئيس المزخرف بالميداليات لنصف الكرة الأسفل؛
تلتف كتابة أمنيّات طيبة كوفية تشبه جدا ما هو موجود في النصف العلوي.

وكما هو مشاهد، فإن ثلاث تكوينات حيوانية من تلك الميداليات التي
تعلو الأثر الذي على شاكلة كرة أرضية والموجود في متحف مولانا في
قونية مكونة من أسود، واثنين بهما عقاب يصارع الأرنب، وواحدة بها
طاوس وعقاب، وواحدة بها زوج من الطاوس، وواحدة مكونة من هيكل
جمل. ومما يلفت النظر أن سبعا من هذه التكوينات الثماني قد استخدمت
هياكل أسود أو طيور، (طاوس أو عقاب). وفوق الأسطوانة الموجودة فوق
قطب الكرة أيضا، احتل هيكل السفنكس المخلوق القريب من الأسد أيضا
مكانه بين هذه التكوينات الحيوانية.

ومن الشائع أن نرى الفن السلجوقي الأناضولي، سواء في زخرفة
الآثار المعمارية أو في زخرفة الفنون اليدوية، كثيرا من الهياكل الخاصة
بالأسود أو العقبان والتي تحمل معاني رمزية متعددة⁽⁷⁶⁸⁾. فهياكل الأسود
والعقبان، بقدر تمثيلها لقدرة وسطوة الحاكم، فإنها أيضا هياكل ترمز إلى
"الشمس". وأما تكوينات الطير والأسد التي تأخذ مكانا فوق الكرة الأرضية
الموجودة في قونية، فهي تعطي انطباعا بأنها تتابع لاستخدام الشمس
كرمز الضياء، أكثر من كونها رمز القدرة والقوة.

⁽⁷⁶⁸⁾ عن المفاهيم الرمزية لهياكل العقاب والأسد التي ترى على الفن السلجوقي في
الأناضول؛ انظر: "Öney, G. هيكل الأسد في العمارة السلجوقية الأناضولية. op. cit.",
cit., p 37 - 41; İdem. "العقاب ذو الرأس الواحدة أو الرأسين. op. cit., p 164 - 172.

وكما سبق القول؛ فإن أحد هياكل الأسد الذى يزخرف نصف الكرة العلوي، - الأسد المرسوم من الجبهة والرأس والناظر إلى الخلف - قد انتهى ذَيْلُهُ برأس تنين (انظر صورة ١٩٥ h-)، فالأسد المستخدم كرمز للشمس فى الفن السلجوقي، هو مضاد لهياكل التنين التى تُصَوَّر مع هياكل الحيوانات مثل السفنكس والعقاب، وقد أوضحنا سابقاً أنها ترمز إلى "القمر" أو "الظُلْمَة" (انظر حاشية ٧٢٢). ومن المحتمل أن تكون هياكل الأسد الذى ينتهى ذيله برأس تنين هى تَكْوِينَة ترمز إلى "الشمس" و"القمر". وقد لفتنا النظر إلى أن هذه التكوينة التى ترمز إلى الشمس والقمر كانت رائجَة ومَحْبُوبَة فى الأناضول فى هذا العصر. وللتذكرة، فإن مطارق الأبواب الأرتوقية البرونزية، والمواقد أيضاً (انظر صور ١٧٢ - ١٧٦) كانت من النماذج المزخرفة بتكوينات الأسد والتنين.

وفى اثنتين من الميداليونات التى تأخذ مكانها على سطح الكرة المَعْرُوضَة فى متحف مولانا فى قونية، نجد تكوينة العقاب الذى امتطى الأرنب ويحاول نقر عين صيده (انظر صورة ١٩٥ L , g) قد احتلت مكانها. فهذه التكوينة التى يمثل فيها العقاب "الشمس" ويمثل الأرنب "القمر" هى مثل التكوينات الحيوانية (الأسد / التنين)، استخدمت أيضاً كرمزٍ لِّلشمس والقمر أيضاً.

وفى إحدى الميداليات التى تُزين سطح الكرة الموجودة فى قونية، طاوسان وقد تشابكت أعناقهما (انظر صورة ١٩٥ e)؛ وفى أخرى تُرى تَكْوِينَة أخرى عبارة عن طاوس يقف فى مواجهة عقاب. (انظر صورة ١٩٥ z). ومن المعروف أن الطاوس يرمز إلى الجَنَّة والحياة ما بعد

الموت. ويحتمل أن تكون تكوينة الطاوسين المتشابكة ترمز إلى الجنة، وأن تكوينة الطاوس والعقاب ترمز إلى "النور والجنة".

وفوق القسم العلوى من كرة قونية - كما سبق وأن أوضحنا - توجد أسطوانة دائرية يمكن أن تدور حول محورها، وفوق الأسطوانة يوجد سفنكس قد انتهى ذنبه برأس تتين (انظر صورة ١٩٥ d) (تخطيط ٦١). وفى الفن السلجوقي، وخاصة فى زخرفة التحف المعدنية نصادف بكثرة هيكل السفنكس؛ وهذا يرمز إلى العرش وخلود الشمس أى خلود الضوء وأبديته أو الحياة ما بعد الموت والجنة أو أنه حارس شجرة الحياة (وعن المفاهيم المتعددة لهيكل السفنكس انظر حاشية ٣٧٣ : Baer)، وأما انتهاء ذيل هيكل السفنكس برأس تتين، فهذا أيضا يؤكد على رمزية "الشمس والقمر" أو "النور والظلمة".

وبين الميداليات التى تزخرف سطح كرة قونية، استخدمت الحيوانات التى ترمز إلى الضياء مثل الأرنب أو الطير فى الديوانيات الباقية بين الميداليات، وهذه الهياكل ترمز أيضا إلى الضوء نفسه.

ويمكن أن نقول بإيجاز إن الغالبية العظمى من التكوينات الزخرفية الهيكلية التى تأخذ مكانها فى زخارف كرة قونية، ليست سوى رموز متعلقة بالضياء والنور. وكون الكرة قد زخرفت بتكوينات زخرفية ترمز إلى الضوء، فهذا يجعلنا نفكر فى أن هذا الأثر شىء متعلق بالضياء كظرف قنديل مثلا. ولكن رموز الشمس والقمر كانت ترى فى الفن المعدنى لسلافة الأناضول أيضا على آثار غير القناديل، مثل الأسطوانات التى يظن أنها زخارف عرشية، كما أنها ترى ضمن زخارف مطارق الأبواب

والمواقد أيضاً (انظر: صور ١٦٨ / ١٧٢ - ١٧٦). وهكذا، يتضح أن رموز الشمس والقمر قد استخدمت باعتبارها تتعلق بمفاهيم سحرية = طَلَسْمِيَّة، أو بالنظر والحسد أو بالتفاؤل.

إن أقرب نموذج من ناحية نظام النقش والزخرفة أو من ناحية القالب والأبعاد للعمل الذى على شكل الكرة الموجود فى متحف مولانا، وكما سبق وقلنا، هو نموذج الكرة التى تحمل اسم الأمير بدر الدين بايصارى والموجود فى المتحف البريطانى. إن تلك التُّحَفَة التى تُشَبِّه الكرة الأرضية والموجودة فى المتحف البريطانى، استناداً على المعلومات التى تُقدمها كتابتها، والتى أُمكِن تأريخها فى العصر المملوكى فيما بين أعوام ١٢٦٤ - ١٢٧٩م = ٦٦٣ - ٦٧٨هـ، يحتمل أن تكون أثراً قد صنع فى سوريا. وفى اعتقادي، فإن الكُرَّة الموجودة فى قونية، هى نموذج ليس ببعيد من ناحية تاريخ الصنع عن الكرة الموجودة فى المتحف البريطانى. ولكن، زخارف الكرة الموجودة فى قونية، تُظهر فيها خواص تحمل شَخْصِيَّة فَنِيَّة أقدم من تلك التى فوق الكرة التى تذكر اسم بدر الدين بايصارى من ناحية، وتظهر فيها من ناحية أخرى خواص الفن الأناضولى الواضح.

إن الزخارف قريبة الشبه من التكوينات الزخرفية الشُّخُوصِيَّة التى تزخرف كرة قونية، تظهر فى زخرفة المَشْغُولَات والفنون اليدوية المَصْنُوعَة من خامات متعددة، وعلى الآثار المعمارية التى ترجع إلى سلاجقة الأناضول. فشخص الأسد الذى يبدو سائراً، رافعا لقدمه الأمامية اليمنى، والمُصَوَّر من الجانب = "بروڤيل" (انظر صور ١٩٥ , I , F) والشخص الأسدية ذات الذيل التينينية والتى تنظر إلى الخلف، وصوَّر

الجسد من الجانب، والرأس من الجبهة (انظر صورة ١٩٥ h.)، كلها قريبة جداً من شخوص الأسود التي تُشاهد بكثرة في زخارف الآثار المعمارية السلجوقية^(٧٦٩). إن التكوينات الزخرفية المتشابهة وخاصة شخوص الأسود التي تظهر في زخرفة كرة قونية، مثل تكوينة الأسود التي ترفع القدم الأمامية اليمنى، تظهر أمامنا في الزخارف الجصية البارزة على قصر قونية والتي تُورخ ترميماته بعصر علاء الدين كيقوباد (١٢٢٦ - ١٢٣٧م = ٦٢٣ - ٦٣٥هـ). (انظر حاشية ٧٦٩: ف صاره F. Sarre) كما يُرى أيضاً هيكل أسد، ينظر إلى الخلف، وصور جسده من الجانب ورأسه من الجبهة على نجمة سيراميكية تعود إلى (حوالي ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ) على سراي قوباد آباد في بيشهير^(٧٧٠).

كما أن التكوينات الزخرفية المكوّنة من "عقاب" يحاول نقر عين صيده ويبدو فوق الأرنب" (انظر صورة ١٩٥ g, L) تُشاهد فوق الخامات

(769) عن زخارف الآثار المعمارية السلجوقية الأناضولية انظر:

(a) فعن هيكل الأسد الذي في وضع السير والمصور من الجانب تماماً؛ انظر: Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., 17 - 18, صور 17 - 18; Sarre, F. Konya Köşkü, 47 - 49, صورة 13.

(b) وعن هياكل الأسود التي صورت رءوسها من الجبهة، وجسدها من الجانب، والتي تنظر إلى الخلف؛ انظر: Öney, G. "Aslan Figürü..", op. cit., p 22 - 23, صور 59 - 60.

(c) وعن هياكل الأسود التي تنتهي برءوس تنينية؛ انظر: Ibid., p 26, صور 40, 46, 48, 54, 55, 56, 64.

(770) انظر: Otto - Dorn, K. "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966", Archäologischer Anzeiger, Heft 4, (1969), p 463, abb. 18.

المختلفة في فن سلاجقة الأناضول. هذه التكوينة نفسها نراها أيضا على القلعة الخارجية في ديار بكر "حوالي نهاية القرن ١١م أي ٥هـ" وعلى شواهد قبور آفيون^(80*) (نهاية القرن ١٣م أي ٧هـ) وفوق بلاطة سيراميكية نجمية الشكل تعود إلى سراي قوباد آباد^(٧٧١).

أما تكوينات الصراع بين الأرنب والعقاب؛ فترى فوق النقوش الشخصية البارزة للآثار الأرمنية^(٧٧٢)، وفوق الآثار البيزنطية^(٧٧٣)، ومثل، كنيسة "هاهول = Hahaul" (القرن العاشر أي الرابع الهجري) وكنيسة القديس جريجوير "St. Grégoir" (١٢١٥). وآياصوفيا (الربع الثالث من القرن الثالث عشر أي السابع الهجري). فتكوينة صراع الأرنب والعقاب الموجودة على النقوش المرمية = "الرخامية" البارزة التي ترجع إلى كنيسة آيا صوفيا طرابزون، تشبه إلى حد التطابق تكوينات الأرنب والعقاب التي تتركب سطح كرة متحف قونية. كما أن مشاهد صراع الأرنب والعقاب هي

⁽⁷⁷¹⁾ عن مشاهد صراع العقاب والأرنب في فن سلاجقة الأناضول؛ انظر: Otto-Dorn,

K. op. cit., p 450, abb. 6, Öney, G. الصنف العلوى بلاطة أقصى اليسار.

“Avcı Kuşlar..”, op. cit., p 154-156, صور. 34 - 35.

⁽⁷⁷²⁾ عن زخارف العقاب والأرنب البارزة التي ترى على الكنائس الأرمنية في الأناضول،

انظر: Baltrusaitis, M. op. cit., fig. 83, 85, 86 و Pl. XXXVIII, fig.

59.

⁽⁷⁷³⁾ عن زخارف الرخام المزخرفة بتكوينة - العقاب - الأرنب - الموجودة في كنيسة

سانت جورج

الموجودة في سالونيك حاليا والتي تعود إلى آيا صوفيا طرابزون؛ انظر:

Rice T. T. The Church of Hagia Sophia at Trebizond, Edinburg, 1968, Pl. 23 F.

مثل مشاهد صراع الأسد - والثور، والأسد والظبي (انظر حاشية ٦٩٤/
٦٩٥) من التكوينات المرغوبة جدا في الأناضول، وكانت مستخدمة في
زخرفة الآثار سواء المسيحية أو الإسلامية في هذه المنطقة.

وقد أوضحنا من قبل أن إحدى الميداليات التي تزخرف الكرة
الموجودة في متحف مولانا في قونية، فيها تصوير لتكوينة (زوج الطاوس
اللدان تشابكت أعناقهما) (انظر صورة ١٩٥ e) وهناك ما يشبهها فوق بلاطة
صينية ترجع إلى سراي قوباد آباد^(٧٧٤).

ووضع هيكل السفنكس الذي يرفع قدمه الأمامية اليمنى والتي
تزخرف الأسطوانة التي فوق سطح الكرة (انظر صورة ١٩٥ d تخطيط
٦١) يشبه إلى حد كبير وضع السفنكس الموجود فوق السيرميك النجمي
الذي يرجع إلى سراي قوباد آباد^(٧٧٥). وعلى رأس السفنكس الموجود في
الأسطوانة تاج تخرج أفرع تخيلية محورة ذات أوراق ضخمة من قمته
(انظر تخطيط ٦١). هناك شبيه كبير جدا للفرع النخيلي هذا، نشاهده أمامنا
يخرج من أطراف جناحي أسد فوق الزخارف البارزة الموجودة على حجر
قادم من "سيلزان" "Siluan" يرجع إلى القرن ١٣ م = ٧هـ ومعروض في
متحف ديار بكر^(٧٧٦). فهيكल السفنكس الذي يزخرف الأسطوانة ينتهي

⁽⁷⁷⁴⁾ انظر Otto-Dorn, K. "Bericht über die grabung in Kobadabad

1966", op. cit., p 455, Taf. I a.

⁽⁷⁷⁵⁾ Ibid., p 450, abb. 6, üst sıra, soldan ikinci çini.

⁽⁷⁷⁶⁾ انظر öney. G., "Anad. Selç. Mimarisinde Aslan Figürü". op. cit., p

26, - 25 صورة 66.

طرف ذنبه بهيئة رأس تتين، ومع أن تشكيلة التكوينات الزخرفية المكونة من سفنكس ينتهى ذنبه برأس تتين، أو من هيكل أسد ينتهى ذنبه كذلك برأس تتين تصادفنا كثيرا فى فن سلاجقة الأناضول، فإن هناك عدة نماذج قد استخدمت هذه التكوينات موجودة إلى يومنا الحاضر مثالها هيكل سفنكس برونزى وجد فى مزار منطقة أرتوقية؛ فأجنحته وأطراف ذنبه على هيئة رعوس تتين (هذا العمل المعروض فى متحف ديار بكر، والمصنوع بتقنية الصب، سندرسه فى القسم الخاص بالتعريف بالآثار المعدنية السلجوقية الأناضولية المصنوعة بهذه التقنية).

وكما رأينا فإن الغالبية العظمى من التكوينات الهيكلية التى زخرف بها سطح الكرة المصنوعة من النحاس الأصفر والموجودة فى متحف قونية، تتشابه تشابها كبيرا جدا مع الهياكل التى تأخذ مكانها فى زخرفة الآثار السلجوقية فى الأناضول، وبخاصة سيراميك قصر قوبادآباد (حوالى ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ) والزخرفة الجصية البارزة والمعترف بها على أنها تعود إلى ترميمات قصر قونية فى عصر علاء الدين كيغوباد (١٢٢٠ - ١٢٣٧م = ٦١٧ - ٦٣٥هـ). وتعكس بعض هذه التكوينات أيضا تأثيرات المنطقة الأرتوقية. ولو وضعنا هذه المتشابهات أمام أعيننا لاستطعنا أن نرجع الكرة الموجودة فى قونية إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر وإلى الأناضول. ونستطيع أن نزعم أن هذا العمل قد صنع على يد صانع هاجر من المنطقة الأرتوقية إلى قونية، وفى ورشة من الورش التى تعمل بتقنية التخریم فى قونية أيضا. فبعد أن استولى الأيوبيون على المنطقة الأرتوقية عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ هاجر كثير من الصناع المهرة إلى قونية التى كانت أهم عواصم هذا العهد.

معنى ذلك، أن الكرة المصنوعة في سوريا والمؤرخة فيما بين أعوام ١٢٦٤ - ١٢٧٩م = ٦٦٣ - ٦٧٨هـ، والتي يذكر في كتابتها اسم الأمير المملوكي بدر الدين بايصاري، والموجودة في المتحف البريطاني، هي نموذج قد صنع بعد عشرين أو ثلاثين عاما من صنع كرة الأناضول والموجودة في متحف قونية. وأن كرة قونية تختلف عن سابقتها بأنها منقوشة بتقنية التكفيت جنبا إلى جنب مع تقنية التخريم. ولكن هذا الأثر، من ناحية القالب والأبعاد ونظام الزخرفة، يتشابه تشابها كبيرا جدا مع الكرة الموجودة في قونية والتي أرجعناها إلى الأناضول وإلى أواسط القرن الثالث عشر. ولهذا السبب؛ فنحن نعتقد ونخمن أن الصانع الذي أبدع كرة بدر الدين بايصاري قد استلهمها من الأعمال التي على شاكلة الكرة المصنوعة في الأناضول في أواسط القرن الثالث عشر. وعندما أصبح سلاجقة الأناضول تابعين للمغول في منتصف القرن ١٣ أي السابع الهجري طلب سلطان الأناضول السلجوقي غياث الدين كيخسرو الثالث (١٢٦٦ - ١٢٨١م = ٦٦٥ - ٦٨٠هـ) المساعدة من المماليك للتخلص من السيطرة المغولية. فأرسل السلطان المملوكي بيبرس الأول (١٢٦٠ - ١٢٧٧م = ٦٥٩ - ٦٧٦هـ) حملة إلى الأناضول عام ١٢٧٧م = ٦٧٦هـ، وهزم الجيوش السلجوقية والمغولية التي كانت تحت قيادة معين الدين پروانه قائد المغول في الأناضول، شنت جيشهم في ألبستان. وبعد هزيمة المغول وانتصار المماليك، سارت جيوش بيبرس حتى قيسري^(٧٧٧). ولا نعلم، إن كان القائد بدر الدين بايصاري الذي رقى إلى رتبة "قائد ألف جندي" في

(٧٧٧) عن حملة سلطان المماليك بيبرس الأول على الأناضول عام ١٢٧٧م انظر: Köprülü, M. F. "Baybars I", İslâm Asiklopedisi, vol. II, (1944), p 359 - 360.

عهد السلطان بيبرس الأول قد انضم إلى حملة بيبرس على الأناضول أم لا. ولكن المماليك الذين وصلوا إلى قيسرى عام ١٢٧٧م = ٦٧٦هـ، والذين بقوا في الأناضول لمدة ما، يظن أنهم قد أحضروا معهم عند عودتهم إلى ديارهم الآثار التي غنموها أو أهديت إليهم. وحيث أن داخل الميداليات التي تعلق الكرة التي تحمل اسم بدر الدين بايصارى، قد استعملت ضمن زخارفها تكوينة "العقاب مزدوج الرأس"^(٧٧٨) وهي شكل أناضولى خالص، والمعروف أنها كانت شعارا لعلاء الدين كيغوباد (١٢١٩ - ١٢٣٧م = ٦١٦ - ٦٣٥هـ)، فهذا يدعم الاعتقاد بأن الصانع والذي صنع كرة بدر الدين بايصارى قد استلهمها من الآثار السلجوقية الأناضولية. وللتذكرة؛ فإن تكوينة "العقاب مزدوج الرأس" لم تستخدم فوق الطست (انظر حاشية ٦٤٩) والمصنوع في عام ١٢٥٢م = ٦٧٦ - ٦٧٧هـ كتاريخ مبكر باسم هذا الأمير. وإننى على اعتقاد راسخ، بأن الكرة التي تعود إلى العصر المملوكى والموجودة فى المتحف البريطانى، هى نموذج قد صنع فى عامى ١٢٧٧ / ١٢٧٨ عقب حملة بيبرس الأول على الأناضول مباشرة.

إن الأثر الذى على شكل كرة والذي نظن أنه قد صنع فى قونية فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر، جانب كونه أثرا جديدا يضاف إلى قائمة الآثار المعدنية السلجوقية الأناضولية المزخرفة بتقنية التخریم، فإنه كذلك يحمل أهمية كبيرة حيث إنه الأكثر تبكيرا بين النماذج المعروفة الآن من بين أشكال الكرة المعدنية الموجودة والتي تعود إلى العصور الإسلامية.

(778) عن استخدام هيكل العقاب المزدوج الرأس كشعار للسلطان علاء الدين كيغوباد

انظر:

Öney, G. "Anad. Selç. Mimarisinde Avcı Kuşlar..", op. cit., p 167.

أما الأثر الثانى المزخرف بأسلوب التخريم والمصنوع بتقنية الطرق، والذي يمكن إرجاعه إلى عصر سلاجقة الأناضول، والموجود فى متحف مولانا فى قونية، فهو ظرف = "غلاف" قنديل برونزي؛ قسمه الأسفل على هيئة مكعب، أما القسم العلوى فهو على شكل هرم (صورة ١٩٦ a) (٧٩). إن السطح الكلى للقنديل المدون تحت رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد، والذي يبلغ ارتفاعه ٢٥سم والذي يشبه قفص الطيور، قد اتخذ حال وشكل الدانتيل "Dantel" مطبقا تقنية التخريم على السطح كله، وتم تذهيب السطح أيضا بالذهب، ونذكر بأنه يوجد أيضا، ضمن مجموعة كبير فى لندن قنديل فنار قمعى الشكل وهرمى قريب لما هو موجود فى قونية أو أنه غلاف قنديل (انظر صورة ١٦٥ وحاشية ٦٨٥).

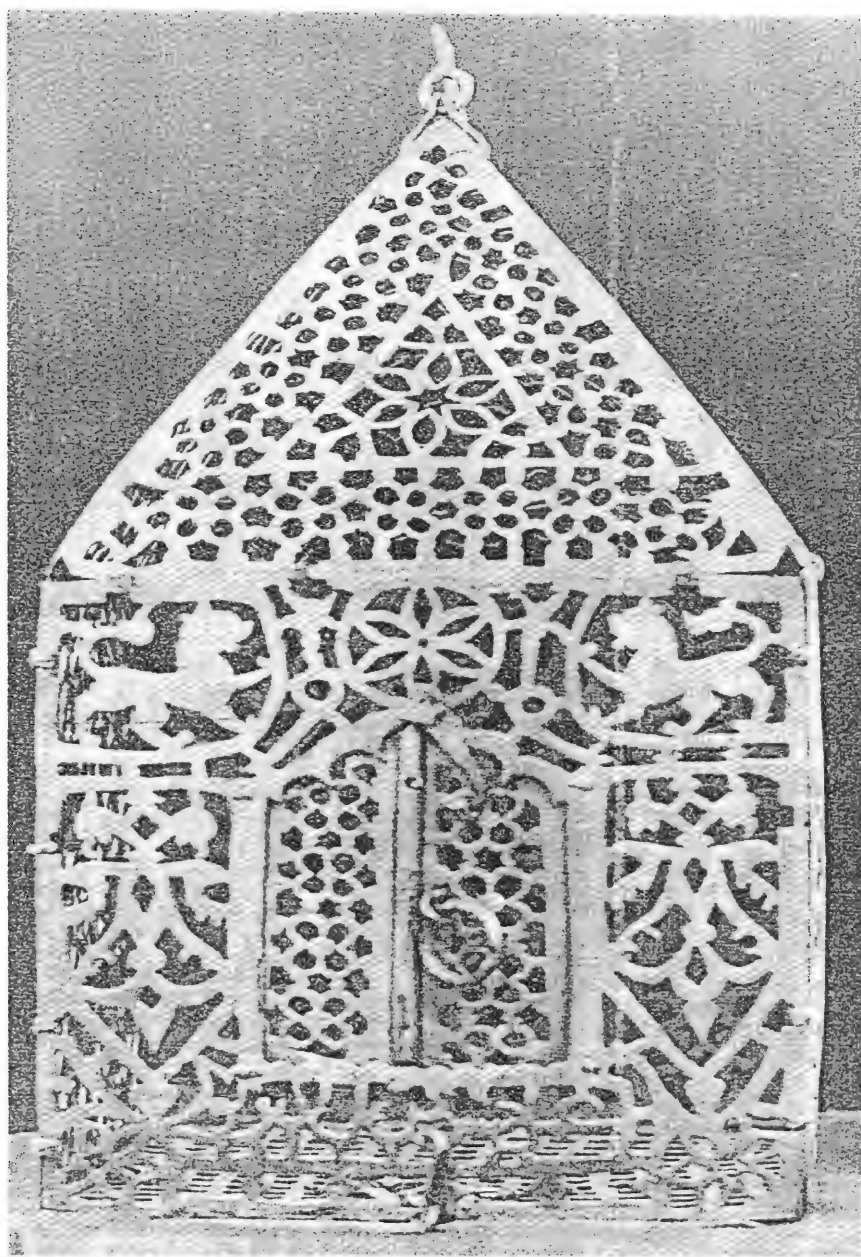
إن القسم السفلى من القنديل المكعب رقم ٤٠٠ يتكون من مربعات وأبعاده ١٤ × ٤سم. هذه المربعات المثبتة مرتبطة ببعضها بعضا. والمربع الذى يشكل قاعدة الأثر من أسفل مربوط بمفصلة من أحد أركانه، وهكذا يمكن فتح القنديل من أسفل.

والقسم العلوى من القنديل الهرمى الشكل مكون من قطعة من أربعة مثلثات. هذه المثلثات حوافها السفلى ٤سم وحوافها الجانبية ٥سم، قد تم توحيدها وربطها ببعضها البعض باللحام، وهكذا فإن القمع الهرمى الذى تم الحصول عليه، قد ثبت واستقر فوق البدن الذى أخذ شكل المكعب.

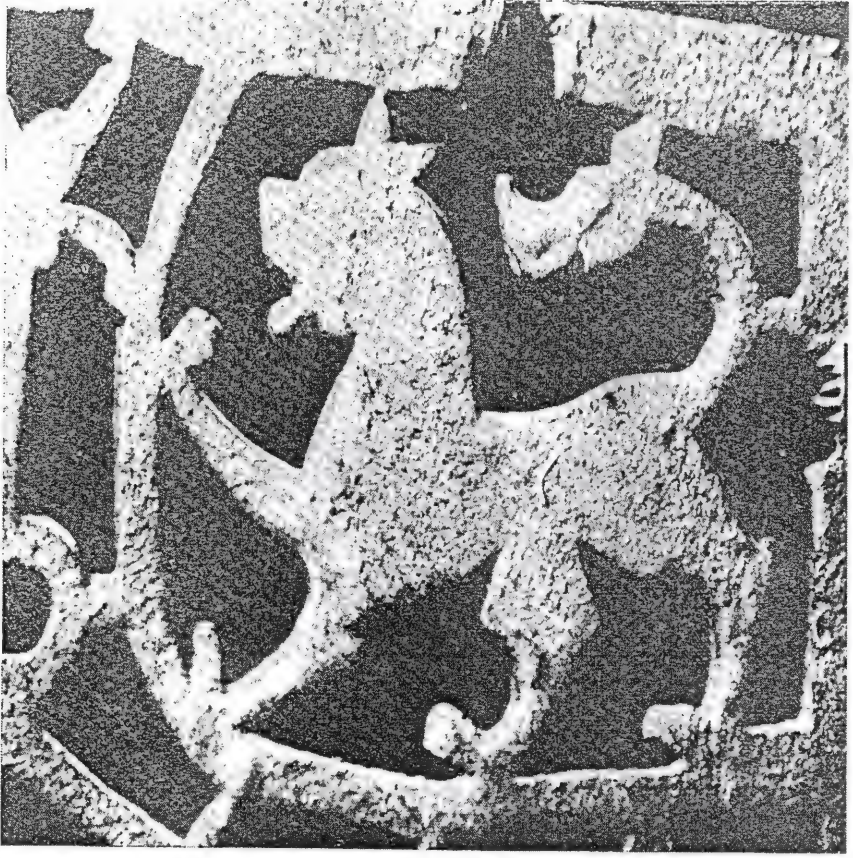
(779) انظر Yetkin, S. "Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madenî Eser", Sanat Tarihi Yıllığı, IV, İstanbul, (1976), p 207 - 211, 1 - 5.

والقسم العلوى الهرمي، ربط بالبدن بالأسلاك من مكان إلى مكان. وعلى قمة القمع "الفلنسوى" توجد حلقة يمكن أن يعلق منها القنديل.

زخرف الوجه الأمامى للجزء السفلى من القنديل بتكوينات هيكلية. فى المكان الأوسط؛ توجد نافذة ذات مصراعين؛ حافتها العليا ذات السنة؛ وعلى هيئة حزام مسنون. وفوق هذه النافذة التى ازدانت بعناصر نجمية صغيرة وأزهار رباعية الأوراق، وفى الوسط، تحتل روزيتة زهرية كبيرة ذات ست شرائح مكانها. وعلى جانبى هذه الـروزيتة؛ يوجد هيكلا لتنينين تكونا جسدهما من وصلتين كبيرتين، وقد أدارا ظهريهما للوردية وأفواه التنينين - ذوى الأذان الحادة الطويلة والتى شغلنا بأسلوب محور تماما - مفتوحة. إن التكوينة الزخرفية المشكلة من روزيتة = الوردية وهيكل التنينين، يمكن اعتبارها تكوينة متعلقة برمزية الشمس والقمر، فالوردية ترمز إلى "الشمس" بينما التنينات ترمز إلى "القمر". وبجوار تكوينة "التنين والـروزيتة المزهرة" على الجانبين، قد تم تصوير هيكل أسد فى وضعية المشي، وقد رفع قدمه الأمامية الداخلية إلى الهواء، وصور من الجانب تماما فى كل منهما. (انظر صورة ١٩٦ b). إن الأذنان الكبيرة للأسدين ذوى الأذان المدببة، ويتدلى لساناهما من أفواههما المفتوحة، قد انتهت برعوس



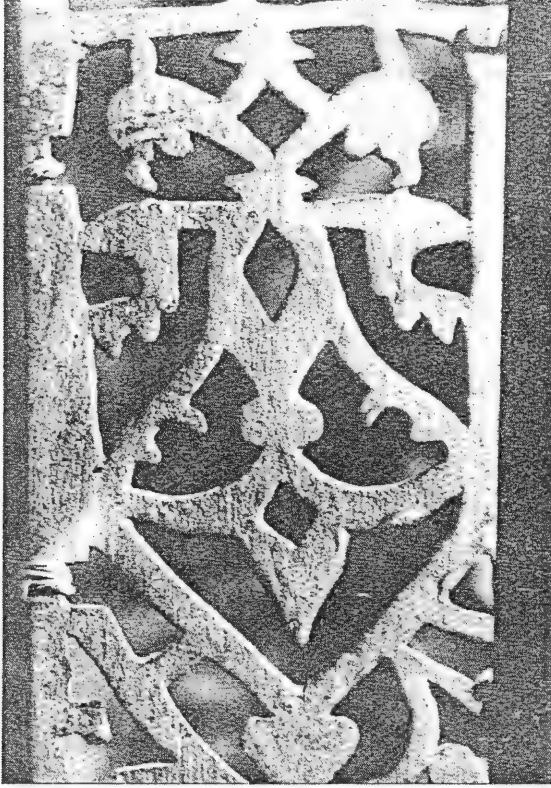
صورة ١٩٦ a



صورة ١٩٦ b

تتينات. إن هياكل الأسود التي تنتهي ذيولها برأس تتين كثيرة في الفن السلجوقي في الأناضول. وقد أوضحنا سابقاً أن هذه الشخص قد وجدت رمزى "الشمس" و"القمر" وأنها استخدمت لترمز للضياء. ونذكر بأن هيكل الأسد الذى ينتهى طرف ذيله برأس تتين، والذى أشرنا إلى أنه نتاج قونية فى أواسط القرن ١٣م أى ٧ هجري، قد أخذ مكانه أيضاً فوق التحفة الفنية

التي على شاكلة كرة والموجودة في متحف مولانا في قونية (انظر صورة ١٩٥ h). وفي اعتقادي أيضا، أن هياكل الأسد الذي ينتهي ذيله بتنين والذي يزخرف القنديل رقم ٤٠٠، مثل تكوينة "التنين والروزيت المزهرة"،



قد استخدم تكوينة زخرفية ترمز إلى "الشمس" و"القمر". فهئية الأسد وشكل رأسه يتشابهان إلى حد كبير مع هيكل الأسد (٧٨٠) الموجود ضمن النقوش البارزة الرخامية والوافدة من قونية والتي ترجع إلى القرن ١٣ والموجودة في متحف الآثار الإسلامية التركية في إستانبول. والفارق الوحيد بين هيكل الأسد

صورة ١٩٦ C

(780) انظر : Kühnel, E. -Ogan, A. Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tschinili Köschk, Band III, Berlin - Leipzig, 1938, Pl. 6, sol üst; Öney, G. “

”صورة. 67, op. cit., p 26,

الذى يزين النقوش الرخامية البارزة، وهيكل الأسد الذى على القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد أن الأول ذو أجنحة، وأن نهاية طرف ذيله ليست على هيئة رأس تتين. ولكن رغم وجود هذا الفارق وفوارق أخرى، فإن الأسد الذى يعلو النقوش المرمية البارزة، سواء من ناحية الوضع أو من ناحية هيئة الذيل والرأس، يشبه إلى حد كبير هياكل الأسد الموجود فوق القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد.

وأسفل هياكل الأسد ذى الذيل التينى تماما، وعلى جانبى النافذة صور هياكل عقاب ذى جسد واحد ورأسين وقد انعقد عنقاهما (صورة رقم ١٩٦ C). إن ذيلى العقابين ذوى المناقير الملتوية، والأذان المدببة والحادة والتى شغلت بشكل محور جدا اتخذتا شكلا سعفيا. ونرى هياكل العقبان المزدوجة الرأس والتى أذناها على هيئة سعف النخيل^(٧٨١)، فوق السراى الأرتوقى فى ديار بكر (١٢٠٠ - ١٢٢٢) وعلى الخزف الصينى = الفخار الذى يعود إلى سراى قوباد آباد (حوالى ١٢٣٦). وقد أوضح غ. أوناي G. Öney؛ أن هيكل العقاب المزدوج الرأس والذى يظهر فوق مختلف الخامات وأشكالها وفى كل منطقة من مناطق الفن السلجوقى الأناضولى، يحمل مفاهيم رمزية متعددة، وأن أحد هذه الرموز التى يمثلها هذا التشخيص أنه يمثل "الشمس" التى هى رمز "الضياء"^(٧٨٢). ويلفت أوناي

(781) Öney, G. "الطيور الجارحة فى العمارة السلجوقية الأناضولية"، op. cit., p 22 - 21 و 13 صور 150 و 147.

(782) عن المفاهيم الرمزية المختلفة لهيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر: Ibid., p 171 - 170 عن استخدام الشمس كرمز "للضياء" انظر 171 - 164.

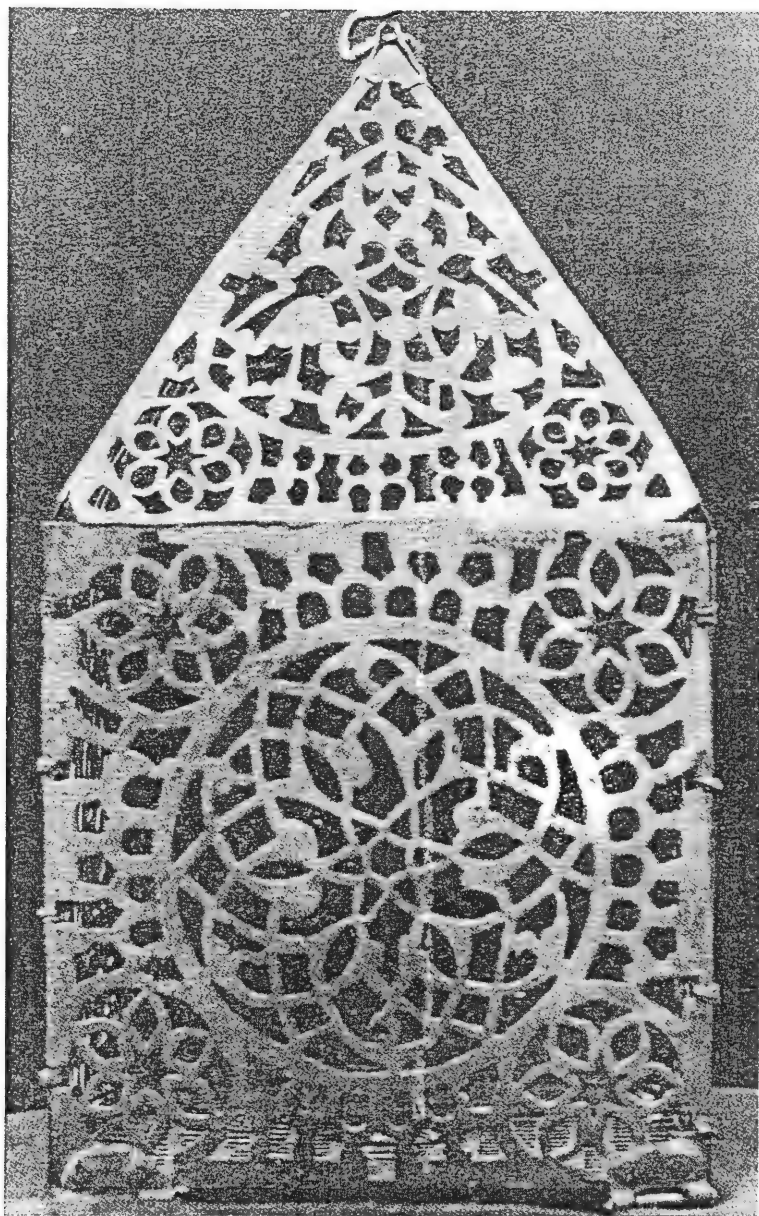
الأنظار أيضا إلى أن الهيكل نفسه قد استخدم كشعار للسلطان علاء الدين كيقوباد (١٢٢٩-١٢٣٧) (انظر حاشية ٧٧٨) ولكننا، نحن، نعتقد أن هياكل العقبان المزدوجة الرأس والتي تأخذ مكانها في زخرفة القنديل رقم ٤٠٠ في سجلات القيد استخدمت كرمز للشمس، رمز "الضوء والضياء" أكثر من استخدامها كشعار أو كرمز لقوة السلطة وقدرتها. فهيكल العقاب المزدوج الرأس وذى الرأس الواحدة نصادفه كثيرا فوق معظم الآثار المعدنية التى أرجعناها إلى سلاجقة الأناضول، ومثالها على توكة الحزام الفضية الموجودة فى المتحف البريطانى (انظر صورة ١٦٣ b) وعلى اللوحة الأسطوانية الموجودة فى متحف اللوفر (انظر صورة ١٦٩) وعلى المرآة الموجودة ضمن مجموعة أوتتجين والرسنتين (Öttingen - Wallerstein) (انظر صورة ١٧١) وعلى الشمعدان الموجود ضمن مجموعة صاره فى برلين الغربية، (انظر صورة ١٧٨) وضمن زخرفة العمل الذى على شاكلة الكرة الأرضية الموجود فى متحف مولانا بقونية (انظر صورة ١٩٥ g, L)؛ وعلى كل هذه النماذج جميعا تقريبا، فإن هياكل الأسد، والسفكس والغرفين وأمثالها ترمز إلى "الشمس"، وهياكل الأرانب أو الرجل الذى يمسك بالهلال ترمز إلى "القمر". هذه الهياكل كانت تستخدم معا، ونراها معا فى التكوينات نفسها على هذه التحف.

إننا نعتقد أن القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد قد استخدم كرمز متعلق بالنور. وعلى الزوايا السفلية للوجه الأمامى المزخرف بتكوينات مثل "روزيت - زهرة" و"تتين" و"أسد ذو ذنب تتين" و"عقاب مزدوج الرأس" نرى روزيت - زهرة" أحادية وفيما بين هذه الـروزيتات استقرت كتابة

نسخية. ومن هذه الكتابة التى ترى تحت النافذة، يتضح أن الصانع الذى أبدع التحفة هو "حسن بن على المولوى" (انظر صورة ١٧٨ / ١٩٦ a).

والأسطح الأخرى للبدن الذى على هيئة مكعب للقنديل الذى أبدعه "حسن بن على المولوى" مزخرفة بزخارف تكوينات أرابسكية وروزينات - زهرية. وعلى الوجه الخلفى، وفى الوسط، توجد ميدالية بداخلها تكوينة زهور وأنجم متداخلة وعلى الزوايا الأربع لهذه الميدالية استقرت ست روزينات - زهرية مدببة (صورة ١٩٦ d). والجبهات الجانبية المتشابهة مع بعضها بعضا فى هذا القنديل، مزدانة بتكوينات أرابسكية موزعة على كل السطح، وخارجة من الروزيت = الزهرية الموجودة فى الوسط (صورة ١٩٦ e).

لقد قام الفنان باستخدام التكوينات الأرابسكية والورديات النجمية أو الأزهار أيضا فى زخارف الجبهات المثلثة التى تكون القسم العلوى من الشكل الهرمى للقنديل رقم ٤٠٠ فى سجل الجرد بالمتحف. وفى داخل المثلث الموجود على السطح الأمامى للهرم وفى الوسط، قد احتلت روزيت = زهرية سداسية الأطراف مكانها، وقد استقرت داخل الديوانية المثلثة الصغيرة. وأطراف هذه التكوينة مغطاة بعناصر زهرية ذات أربع شرائح ترى على نافذة القنديل. (انظر صورة ١٩٥ a). والمثلث الذى يكون الوجه الخلفى للقنديل، بتكويناته الأرابسكية التى استقرت داخل الديوانية التى على شاكلة مثلث قد تم تدوير زواياها؛ هذا المثلث مزخرف بالروزينات - الزهرية

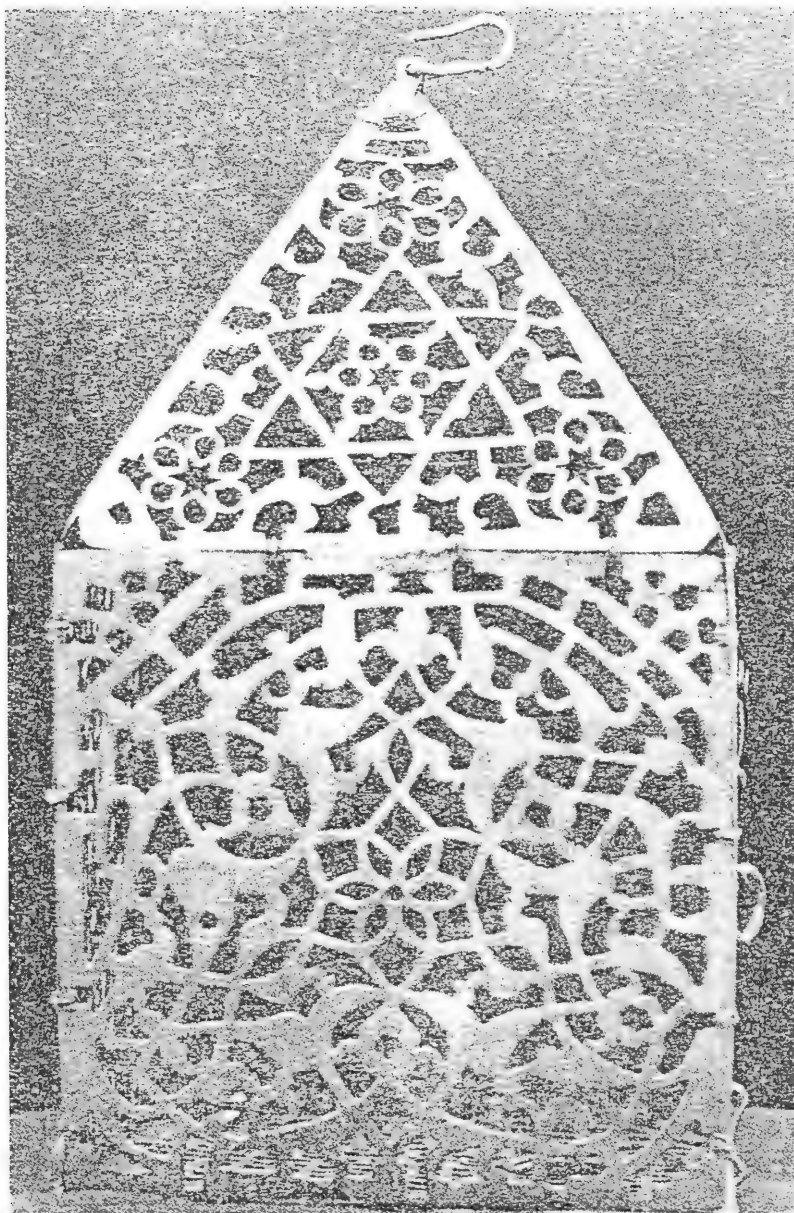


صورة ١٩٦ d

السداسية الأطراف، والتي ثبتت على الزوايا والأركان الستة (انظر صورة ١٩٦ أيضا). أما الأسطح = الأوجه الجانبية التي تماثل بعضها، فهي مزدانة بعناصر نجمية سداسية الأذرع مكونة من مثلثين. وفي وسط كل عنصر من العناصر النجمية وعلى أطراف ثلاث أذرع منها أيضا قد استقرت عناصر زهرية سداسية الشرائح أيضا.

إن ش. يتكين S. Yetkin الذى نشر القنديل الذى يحمل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد فى متحف مولانا فى قونية؛ (انظر حاشية ٧٧٩)، قد أرخ هذا الأثر بنهايات القرن الثالث عشر أو بدايات القرن الرابع عشر، وأرجعه كذلك إلى عصر إمارة قرامان. ومع أن يتكين قد أوضح وجهة نظره المتعلقة بتاريخ القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد، بل والمكان الذى استخدمه أيضا، فإنه لم يوضح رأيه فى موضوع المكان الذى صنع فيه هذا الأثر.

ونحن أيضا نؤيد وجهة نظر يتكين التى تذهب إلى أن القنديل رقم ٤٠٠ فى السجلات قد صنع بهدف الاستعمال فى درگاه = التكية المولوية فى قونية. وحيث إن صانع هذه التحفة ينتسب إلى الطريقة المولوية، وبما أن القنديل ظل محفوظا ومصانا فى التكية المولوية حتى عام ١٩٢٩ فذلك مما يقوى هذه الفقاعة. على أننا لا نعتقد بأن هذا النموذج قد صنع فى عصر إمارة قارامان أو فى أواخر القرن الثالث عشر وبدايات القرن الرابع عشر كما قدم يتكين. فى اعتقادي، أن القنديل الذى يحمل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد؛ سواء من ناحية تقنيته، أو من ناحية زخارفه فإنه يمكن أرجاعه إلى تاريخ مبكر قليلا عن التاريخ الذى اقترحه يتكين، وأرى أنه الربع الثالث من القرن الثالث عشر أى السابع الهجري.



صورة ١٩٦ E

وكما أوضحنا عدة مرات، فمن بين آثار العصر السلجوقي المعدنية المزخرفة بأسلوب التخریم يوجد قنديل يرجع إلى نهايات القرن الثالث عشر أى السابع الهجرى (الربع الأخير) ويرجع إلى الأناضول بشكل قاطع. وسطح القنديل الذى توضح كتابته أنه قد صُنِعَ فى قونية عام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٧٩ / ٦٨٠هـ، غطى بالكامل بتكوينات آرابسكية متداخلة تداخلاً شديداً، وإلى جانب تقنية التخریم كتقنية رئيسة فى الزخرفة، فقد تم تطبيق واستخدام أسلوب الريبوزيه أيضاً (انظر صورة ١٩٤). هذا القنديل الذى صُنِعَ فى تركيا فى عام ١٢٨٠ / ١٢٨١م ٧٩ / ٦٨٠هـ؛ يعد نموذجاً أكثر نضجاً من القنديل المقيد تحت رقم ٤٠٠ فى دفاتر قيد المتحف سواء من ناحية تقنية الزخرفة أو من ناحية شخصيات التكوينات الزخرفية.

ومن الآثار السلجوقية الأناضولية التى تقترب إلى حد كبير من تقنية القنديل رقم ٤٠٠، فنار (أو غلاف قنديل) وأمكنا تأريخه بالنصف الثانى للقرن الثالث عشر أى السابع الهجرى وموجود فى مجموعة كبير الخاصة فى لندن. وهناك نموذج آخر هو المَبْخَرَةُ الكُرْوِيَّةُ التى أرجعناها أيضاً إلى قونية فى الربع الثانى من القرن ١٣م أى ٧هـ (أو أواسطه) وهى موجودة فى متحف مولانا فى قونية. ويقترب القنديل رقم ٤٠٠ من ناحية القالب - إلى حد ما - والفنار الموجود ضمن مجموعة كبير - من ناحية سمات التكوينات الشخصية بمفاهيمها الرمزية - من الكرة الموجودة فى قونية. وفى القنديل رقم ٤٠٠ والمبخرة التى على هيئة كرة على حد سواء استخدمت تكوينات زخرفية تتعلق برمزية "النور - والظلام" أو الشمس والقمر على سطوحها، والواضح أن هذه التكوينات كانت رائجة فى

الأناضول في هذه الفترة. وفي اعتقادي أن القنديل رقم ٤٠٠ في سجلات الجرد، أثر قد صنع في قونية في الربع الثالث من القرن ١٣، وبعد فترة قصيرة من صنع المبخرة الكروية الموجودة في المتحف نفسه، وفي العصر نفسه الذي صنع فيه الفانار الموجود في مجموعة كبير. وهكذا.. فقد وصلت أعداد النماذج المزخرفة بتقنية التخریم، والتي أرجعناها إلى قونية في العصر السلجوقي إلى خمسة نماذج، وأنضح هذه النماذج الخمسة سواء من ناحية التقنية أو من ناحية سمات وخصوصيات الزخرفة، هو ذلك القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١ بدون شك.

ب- الآثار المصنوعة بالصب والمزخرفة بالزخارف البارزة

من بين الآثار المعدنية التي يمكن أن نرجعها إلى سلاجة الأناضول، والمعروضة ضمن المجموعات الخاصة والمتاحف التركية؛ والمصنوعة بتقنية الصب، وزخرفت أبدانها بالرسوم البارزة نماذج موجودة تتناسب مع أعمال ومطالب مختلفة مثل الهاون والدرهم والمرايا والأسطوانات ومطارق الأبواب. ومن الآثار التي صبت كلها من البرونز الهاونات التي كانت تستخدم لصد البهارات أو الأدوية، وهذه تمثل أكثر مجموعة. وكما سبق أن أوضحنا، لا تحتوي الكتابة الموجودة على سطوح الهاونات السلجوقية التي تمثل الأواني اليومية، على أية معلومة تتعلق بتاريخ أو مكان صنع هذه الآثار. ولهذا السبب، فمن غير الممكن أن نحدد بشكل قاطع القرن التي تعود إليه أو المنطقة التي خرجت منها هذه الهاونات التي كانت تستخدم على نطاق واسع في عالم السلاجقة. إن الهاونات السلجوقية التي نعتقد أنها كانت تصب في ورش كل منطقة على

حدة، يمكن أن تؤرخ فيما بين نهاية القرن الحادى عشر ونهاية القرن الثالث عشر. بعضها على شكل سلندرى أى أسطواني، وبعضها الآخر من الهاونات السلجوقية إما ثمانية أو عشرية الزوايا، ذات جدران سمكية، ثقيلة وصماء. هذه الهاونات التى زخرفت سطوحها بهياكل حيوانية أو روزينات بارزة، أو حدوات على شكل لوزات أو دائرة، كلها بصفة عامة ذات مقابض على الجانبين. وبعض هذه المقابض التى تمرر منها حلقات سمكية جاءت على هيئة رأس ثور أو أسد. وقسم من الهاونات السلجوقية زخرفت بموتيفات = عناصر مختلفة قد تم الحصول عليها بتقنية الحفر عدا الرسوم البارزة فوق أبدانها.

هناك أعداد غفيرة من الهاونات التى ترجع إلى العصر السلجوقى فى المتاحف التركية وضمن المجموعات الخاصة. ولما كان من المستحيل أن نتناول هذه النماذج كلا على حدة هنا، فسنكتفى بالتعريف ببعض النماذج التى تمثل شخصية واضحة من ناحية القوالب فقط.

من بين الآثار المعدنية المعروضة فى متحف الإثنوغرافيا فى أنقرة؛ هاوانان من الهاونات البرونزية ترجع إلى العصر السلجوقى. من بين هذه الهاونات النموذج الذى يحمل رقم ١١٥٣٣ فى سجلات الجرد (صورة ١٩٧)، والتى يتضح أنها مشتاة من ديار بكر وأنها ثمانية الزوايا والأركان، هذا النموذج ارتفاعه ١٣سم، وقطر القاعدة ٢١سم وقطر الفوهة من الداخل ١٥سم. ويتسع بدن الهاون رقم ١١٥٣٣ كلما اتجهنا نحو حافة الفوهة ونحو القاعدة. وفوق اثنين من زواياه الثمانية يوجد مقبضان تمرر منهما الحلقات. والأسطح الأخرى للهاون مزخرفة بعناصر محفورة أو بشخوص حيوانية بارزة تشبه الخيل.

أما قالب الهاون الثاني (صورة ١٩٨) رقم ١٥١٦٧ فى سجلات
قيد متحف الإثنوغرافيا فى أنقرة فيشبه إلى حد ما النموذج الذى عرفنا به
أنفا، إن بدن هذا الأثر يتسع كلما اتجهنا نحو القاعدة أما حافة الفوهة فتتكون
من زوايا. ارتفاعه ١٢,٥سم، قطر الفوهة من الداخل ٥,٥سم، قطر القاعدة
٢٠سم. توجد ذوائب تشبه المقابض فوق أربع من الزوايا الثمانية التى تغطي



صورة ١٩٧



صورة ١٩٨

بدن الهاون رقم ١٥١٦٧ فى سجلات الجرد بينما نرى فوق الأربع الأخرى رسوما بارزة فوق البدن. يستخدم نتوءان من النتوءات التى تمرر فيها الحلقات كمقابض. وأما النتوءان الآخران فقد صنعا من أجل الزخرفة والزينة.

ومن سجلات المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، يتضح أن هناك هاونين آخرين يعودان إلى العصر السلجوقى رقمهما ١٥٥٧٣ و ١٥٥٧٤. واتضح من السجلات أن هذين الهاونين أخرجوا من حفريات حران

(Harran) (٧٨٣*)^(81*). إن بعض خامات الحفر، تمثل أهمية كبيرة للباحثين. ولكن المؤسف أن عدد القطع المستخرجة من حفريات حران (وفقا للسجلات تبلغ ١٩٩ قطعة) وقد وضعت كلها في المخازن، ولما كانت إدارة المتحف لا تسمح بالاطلاع عليها، فلم نتمكن من رؤية نماذج حران، ولم نتمكن من دراستها.



صورة ١٩٩ a

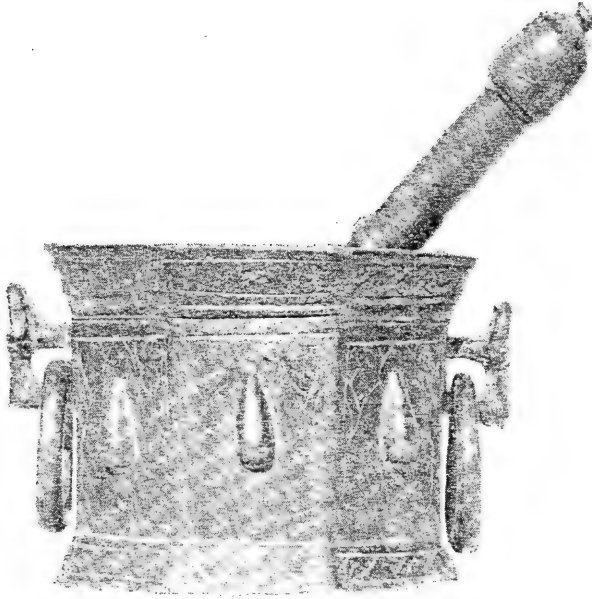
ومن بين الآثار المعدنية المعروضة في متحف الآثار الإسلامية التركية في إستانبول، ثلاثة هاونات ترجع إلى العصر السلجوقي. ووفقا لسجلات المتحف يتضح أن هذه القطع الثلاث مشتتة من ديار بكر، وأنها هي الثلاثة؛ ثمانية الزوايا مثل تلك التي

(783) لقد قامت الهيئة المشكلة من أثريين أتراك وإنجليز عام ١٩٥٠ بالحفر في حران واستخرجت آثارا معدنية تعود إلى القرنين ١١، ١٢. وعن التقارير العشرة لهذه الحفريات؛ انظر:

Rice, D. S. "Medieval Harran", Anatolian Studies, vol. II, (1952), p 36 - 84.

توجد فى أنقرة. والنموذج الذى يحمل رقم ١٥٠٩ فى سجلات جرد المتحف من بين هذه الثلاث (صورة ١٩٩ a. b) مقبضه على هيئة رأس ثور. وتمرر حلقتان كبيرتان من رأس الثور. ارتفاعه ١٢,٥سم، قطر القاعدة ١٦سم، وقطر الفوهة (من الداخل) ١٢سم. وقد زخرف سطح هذا الهاون المرقم بالرقم ١٥٠٩ بموتيفات أى وحدات زخرفية تم الحصول عليها بالحفر، وأخرى حبات بارزة كحبات اللوز.

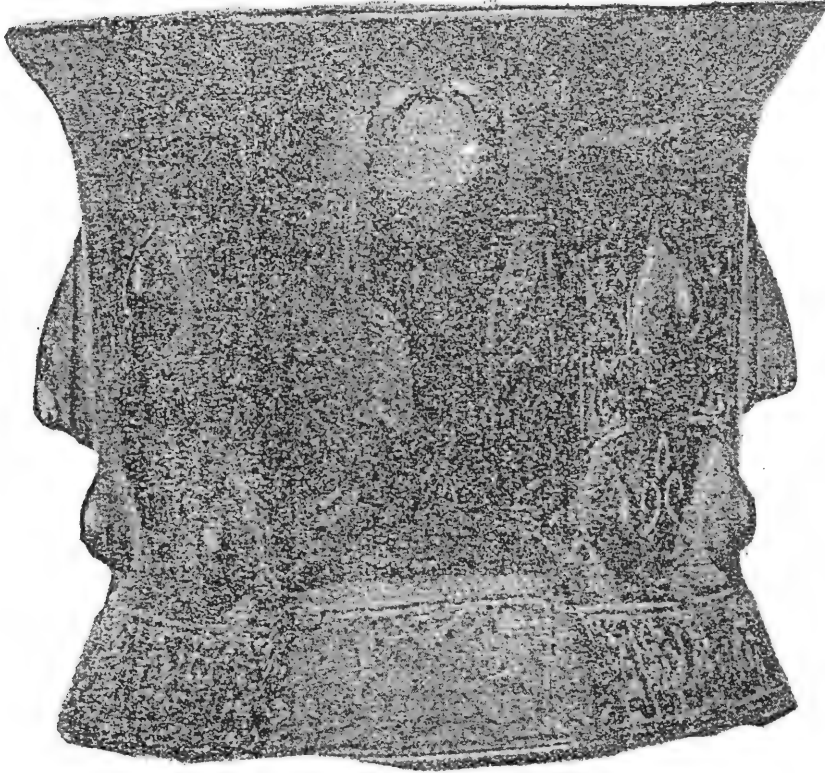
أما الهاون الثانى المعروض فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول تحت رقم ١٥١٠ مقابضه مكونة هو الآخر من رأسى عجل (صورة ٢٠٠ a-b)، ولكن حلقاتها ناقصة. ارتفاعه ١٣,٥سم، وقطر



صورة ١٩٩ b

القاعدة ١٨سم.
هذا الهاون رقم
١٥١٠ يوجد
على جانبيه نتوء
فى حجم حبة
اللوز، حبة واحدة
على كل جانب
من الجانبين.
وعلى الجوانب
الأخرى توجد
ثلاث حبات
بارزة. غطى

سطح هذا الهاون رقم ١٥١٠ كله بأفاريز نباتية وكتابات بدعوات خيرة، وهياكل حيوانية، وقد تمت كلها بتقنية الحفر.



صورة ٢٠٠ a

أما الهاون الثالث المعروف في متحف الآثار التركية الإسلامية تحت رقم ١٥١٢، فهو أيضا ثمانى الجوانب، وهو أصغر قليلا من الهاونات الأخرى. كما أنه ذو مقبض واحد فقط (صورة ٢٠١ a-b). ارتفاعه ١٠ سم، وقطر القاعدة ٥,٥ سم. ومقبض هذا الأثر على هيئة رأس أسد. وسطح هذا

الهاون رقم ١٥١٢ مزخرف بعناصر زخرفية قد تم الحصول عليها بتقنية
الحفر وبتنوعات بارزة على هيئة حبات اللوز.



صورة ٢٠٠ b

ومن بين الآثار المعدنية المعروضة في متحف "طوب قايي سراي"
في إستانبول هاوانان يعودان إلى العصر السلجوقي. والنموذج الذي يحمل
رقم ٢٥/٣٤٨٥ في سجلات القيد (صورة ٢٠٢) جاء على شكل سلندري
أى أسطوانى البدن، يتسع كلما اتجهنا قليلا نحو الفوهة. ارتفاعه ١٠,٥سم،

وقطر الفوهة ١٢ سم، وليس لهذا الهاون مقبض. وعلى ثلاثة مواضع من هذا الأثر، أضلع قائمة قد استقرت كضلوع طويلة رفيعة كالأصبع. وفيما بين هذه الضلوع توجد رسوم بارزة تُشبه العقاب المزدوج الرأس، وإن كانت معالمه لم تقطع بذلك بشكل حاسم.

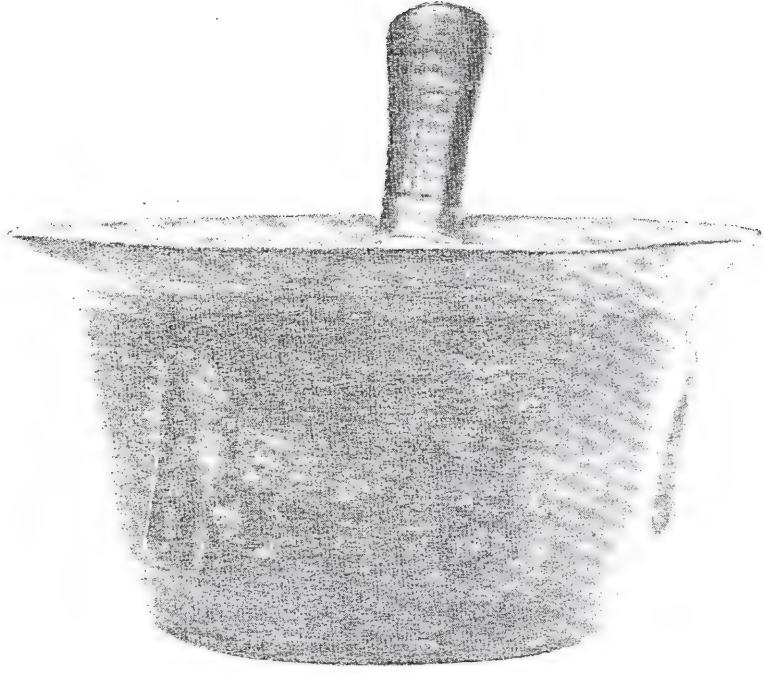
ورقم الهاون الثانى المعروف فى متحف سراى طوب قاپى فى السجلات هو ٣٤٨٧ / ٢٥ (صورة ٢٠٣). ويختلف قالب هذا الأثر، عن الهاونات السلندرية أو الثمانية الأركان والى عرفنا بها سابقاً، فارتفاعه ١١ سم وقطر القاعدة ١٩ سم، ورقمه ٣٤٨٧ / ٢٥ فى سجلات الجرد. نصفه السفلى من بدنه - الذى تم تقسيمه إلى نصفين بسوار رفيع - ثمانى الشكل، أما النصف العلوى فهو أسطوانى الهيئة. هذا الهاون له مقبضان، وحافة الفوهة ذات الشرائح الثمانى بعرض ٣,٥ سم، تُشبه حافة فوهة الهاونات الموجودة فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة (انظر صور ١٩٧ / ١٩٨)، والقسم العلوى من هذا الهاون مزخرف بستة روزينات بارزة.



صورة ٢٠١ a



صورة ٢٠١ b



صورة ٢٠٢

تحتوى مجموعة هـ. قُوجَه باشُ فى إستانبول على مجموعة متنوعة من الهاونات التى ترجع إلى العصر السلجوقي^(٧٨٤). وهناك نموذج من هاونات مجموعة قُوجَه باشُ ثُمانيّ الزوايا، يختلف عن الهاونات السلجوقية الأخرى من ناحية القالب حيث إنه بدون مقابض (صورة ٢٠٤). زين هذا الأثر المزيّن بزخارف بارزة على هيئة لَوَزَات، وغطى البدن كُلّه

(784) لما لم يُسمح بتصوير أو فحص الآثار المعدنية الموجودة فى مجموعة هـ. قوجه

باش لذا فقد عرّفنا بها استناداً على الصور التى نشرها قوجه باش نفسه، ولهذا السبب

لم تقدم أرقام القيد فى السجلات أو الأبعاد هنا. انظر: Kocabaş, H. op. cit., p

178 - 179, fig. 2 - 7

بعناصر تم الحصول عليها بتقنية الحفر. وبين مجموعة قوجه باش يوجد نموذج آخر من الهاونات الثمانية الزوايا. هذا الهاون له مقبضان على هيئة رأس أسد، وهو مزخرف أيضا بنتوءات على هيئة لوزات، والسطح كله منقوش برسوم قد تمت بأسلوب الحفر (صورة ٢٠٥).



صورة ٢٠٣

كما يوجد أيضا هاوانان من الهاونات السلندرية الشكل ضمن مجموعة قوجه باش. فوق واحد من هذين الهاونين أضلاع قائمة تتسع كلما اتجهت إلى أسفل نحو القاعدة، بادئة من حافة الفوهة (صورة ٢٠٦). وتلتف حول فوهة الهاون كتابة أمنيات خيرة.

أما الهاون الثانى رقم ٨٦٤ السلندرى البدن، فقسمه السفلى يتسع كلما اتجهنا نحو القاعدة كالتتورة. وهذه التتورة تنقسم إلى ثمانية أركان متساوية بأضلع رفيعة (صورة ٢٠٧) وحافة الفوهة التى تفيض نحو الخارج فى محاذاة بدن الهاون، هى أيضا مقسمة إلى ثمانى شرائح متوائمة مع شكل التتورة. وفوق الهاون ثمانية نتوء دائرية، تمت بهدف الزخرفة، يستخدم اثنان



صورة ٢٠٤

منها كمقايض والستة الباقية بهدف الزينة. وفي الكتابة التي تلتف حول كل من حافة الفوهة أو حول التتورة تضم أية معلومات تتعلق بالهاون، ولكنها تكرر فقط لعبارة "العز الدائم والإقبال" وحول النتوءات البارزة المستديرة = الدائرية التي تزخرف جسد هذا الأثر، توجد ديوانيات قد اكتظ داخلها برسوم هندسية ونباتية. في الديوانيات العلوية نرى أن الفنان قد استخدم "حرف Y متداخلا في بعضه" وفي هذا إشارة إلى أن هذا الهاون نموذج يعود إلى القرن الثالث عشر. ونذكر بأن هذه الموتيقة ظهرت لأول مرة في فن المعادن الإسلامية بين زخارف علبة = "صندوق" ترجع إلى بلاد ما بين النهرين مؤرخة بعام ١٢٢٠. (انظر صورة ١٣٥ a-b وحاشية ٦١١). إن هذه الموتيقة الدياपाازونية "diapazon" المتقاطعة والتي نصادفها بكثرة فوق الآثار السورية والميزوپوطاميه المرتبطة بمدرسة الموصل والمصنوعة بعد عام ١٢٢٠؛ قد استخدم أيضا في نقش وزخرفة الآثار الإيرانية والأنصولية اعتبارا من أواسط القرن الثالث عشر.. فنصادف هذا الموتيقة نفسه أيضا فوق المدرسة "الخاتونية" المزدوجة المنارة في أرضروم والمؤرخة بالنصف الثاني من القرن الثالث عشر^(٧٨٥). وفي اعتقادي أن الهاون رقم ٨٦٤ ضمن مجموعة قوجه باش هو نموذج يرجع إلى أواسط القرن الثالث عشر، أو إلى النصف الثاني من القرن نفسه.

(785) عن الموتيقات المتقاطعة التي تشاهد في زخرفة المدرسة المزدوجة المنارة في

أرخوم، انظر:

Rice, T. T. The Seljuks in Asia Minor, London, 1961, صورة 37.



صورة ٢٠٥

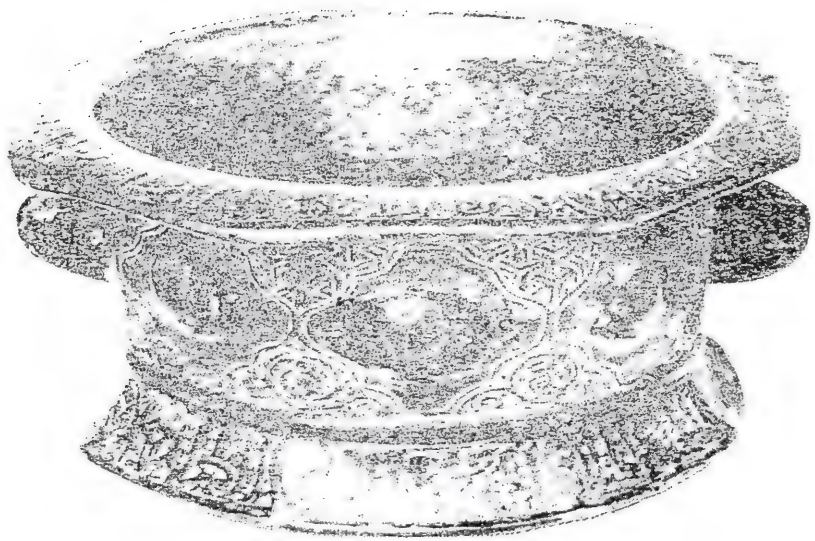
ومن بين الهاونات السلجوقية الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش، هاوانان، من النماذج النادرة حيث إن البدن مكون من عشرة أركان (صورة رقم ٢٠٨ - ٢٠٩). أبدان هذين النموذجين اللذين يكونان مجموعة ثالثة من الهاونات إلى جانب المجموعة السلنديرية والمجموعة الثمانية الأركان؛ تتسع كلما اتجهنا نحو الفوهة ونحو القاعدة، وسطوح الهاونات العشرية الزوايا وذات المقبضين مزخرفة بورديات = "روزيتات" بارزة.

ويمكننا القول بإيجاز إن الهاونات السلجوقية تنقسم إلى ثلاث مجموعات رئيسية: نوع سلندري، ونوع ثمانى الأركان ونوع عشرين الأركان. ولكن خارج نطاق هذه الأنواع، نصادف نمودجا يشكل استثناء؛ قسمه السفلى ثمانى الأركان، أما القسم العلوى فهو على شكل أسطوانى. (انظر صورة ٢٠٣).

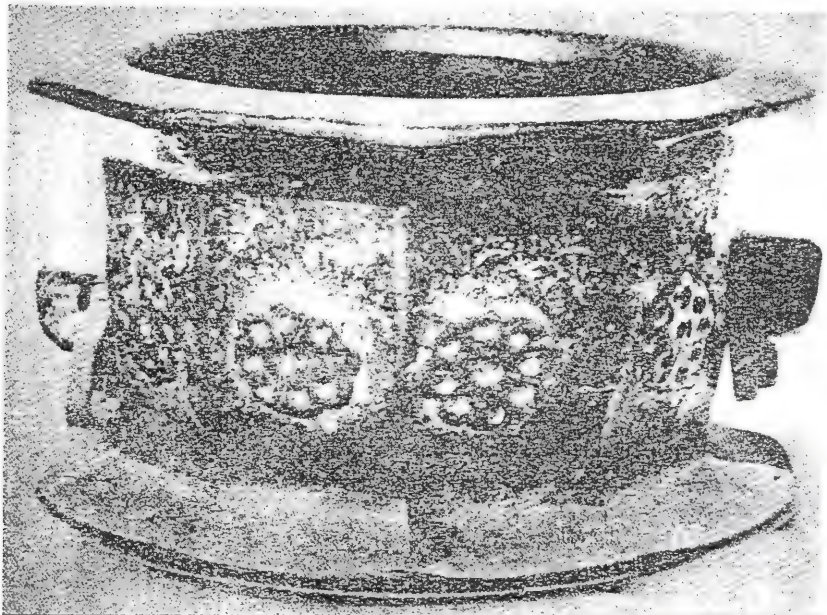
من بين الهاونات السلندرية، يوجد ما هو بمقبضين (انظر صورة ٢٠٦ و ٢٠٧) وما هو بدون مقابض البتة (انظر صورة ٢٠٢). وفوق تلك التى بدون مقابض توجد أضلع طويلة رفيعة يمكن أن تستند عليها الأصابع. وبعض الهاونات الثمانية الأركان بمقبض واحد (انظر صورة ٢٠١ b) وبزوج من المقابض (انظر صور ١٩٧، ٢٠٠، ٢٠٥). وبعضها بدون مقابض تماما (انظر صورة ٢٠٤).



صورة ٢٠٦



صورة ٢٠٧



صورة ٢٠٨



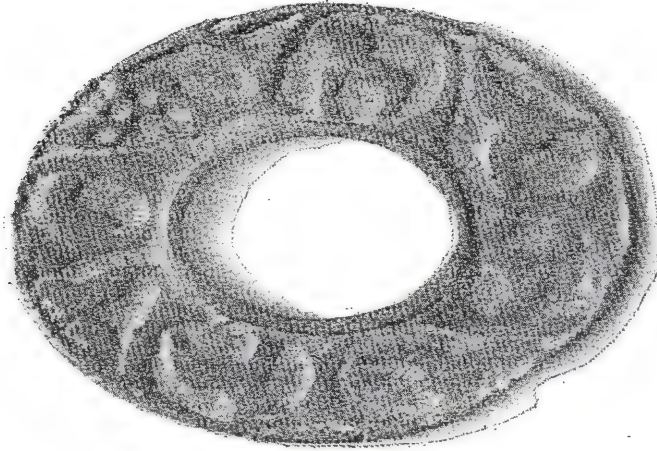
صورة ٢٠٩

وأما الهاونات ذوات الأركان العشر فهي نماذج مزدوجة المقابض.
إن الغالبية العظمى من الهاونات السلجوقية الموجودة في
المجموعات التركية، والأكثر شيوعاً هي من الأنواع الثمانية الأركان،
والمزدوجة المقابض.

من بين الآثار المعدنية التي ترجع إلى سلاجقة الأناضول،
والمصنوعة بالصب والمزخرفة بالنقوش البارزة، توجد أيضاً دراهم
برونزية. إن الدراهم السلجوقية دائرية، متقوية من الوسط أقطارها وسمكها

ووزنها متغير. حواف الدراهم السلجوقية منقوشة بعناصر نباتية في الغالب، على وجهها الأمامي دائما ما توجد بصمة رقابة الدولة وفوق بعض الدراهم إلى جانب دمغة الرقابة ترى أيضا الطرة "Tura". ومن الثابت أن الدراهم السلجوقية كانت مستخدمة في العصر العثماني.

وتوجد نماذج الدراهم السلجوقية في متحف الآثار الإسلامية التركية (صورة ٢١٠-٢١٣)^(٧٨٦). وضمن مجموعة هـ. قوجه باش في إستانبول (صورة ٢١٤)^(٧٨٧). وضمن مجموعة قويون أوغلي في قونية (صورة ٢١٥).



صورة ٢١٣

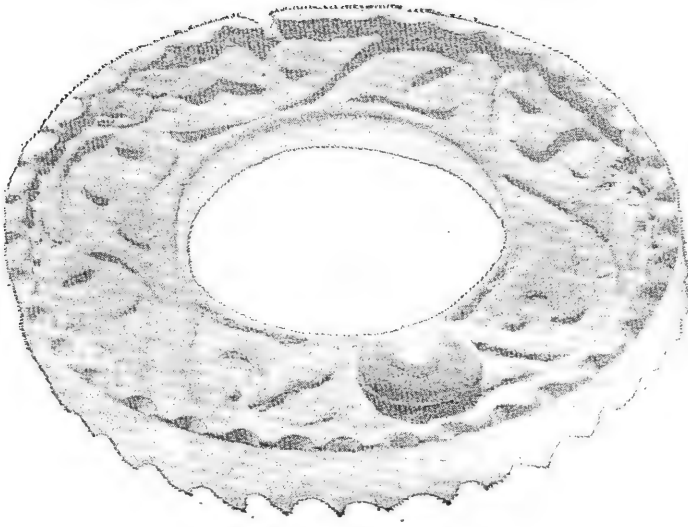
(786) توجد سبعة دراهم سلجوقية، معروضة، في متحف الآثار الإسلامية التركية؛

أرقامها في السجل

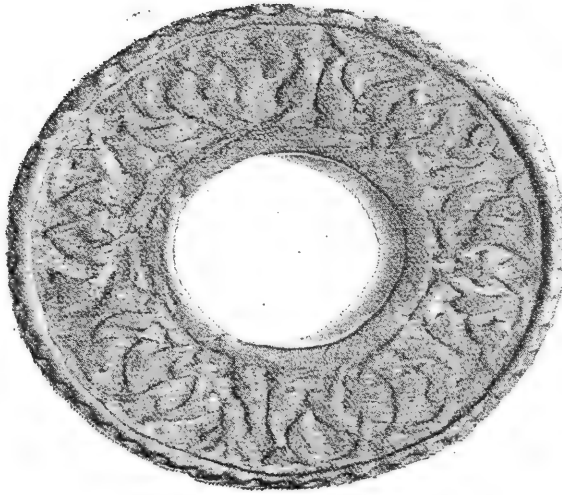
(Env. no. 1323; 1325; 2951; 2951 A, 2951 B; 2951 C; 2957).

(787) توجد ضمن مجموعة هـ. قوجه باش ثمانية دراهم؛ انظر: Kocabaş, H. op.

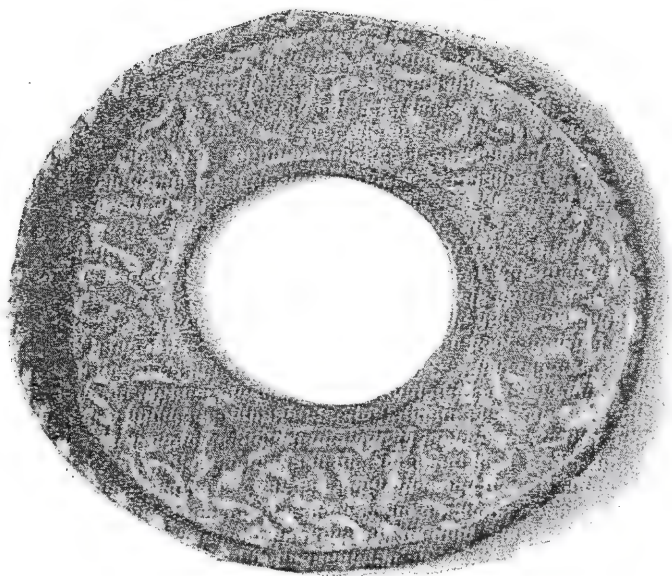
cit., p 179, صور. 10 - 11



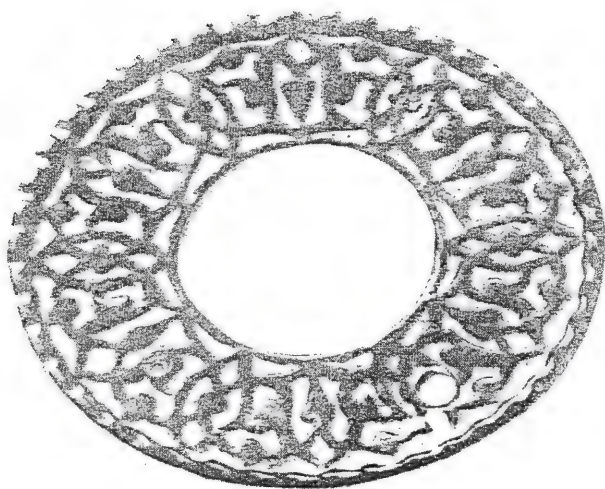
صورة ٢١١



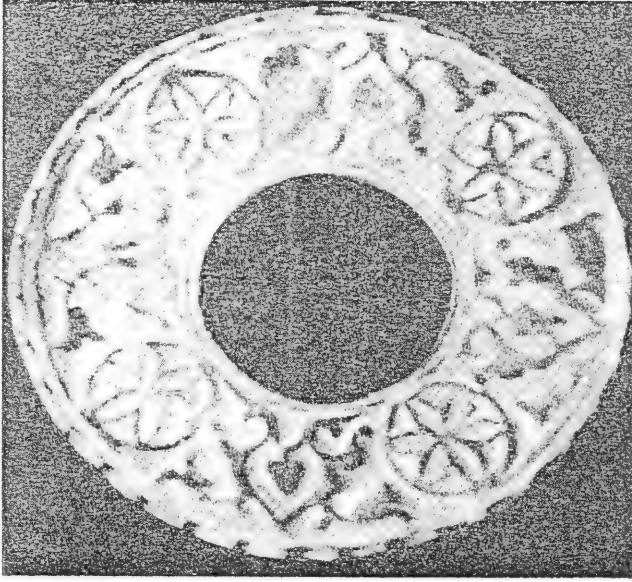
صورة ٢١٢



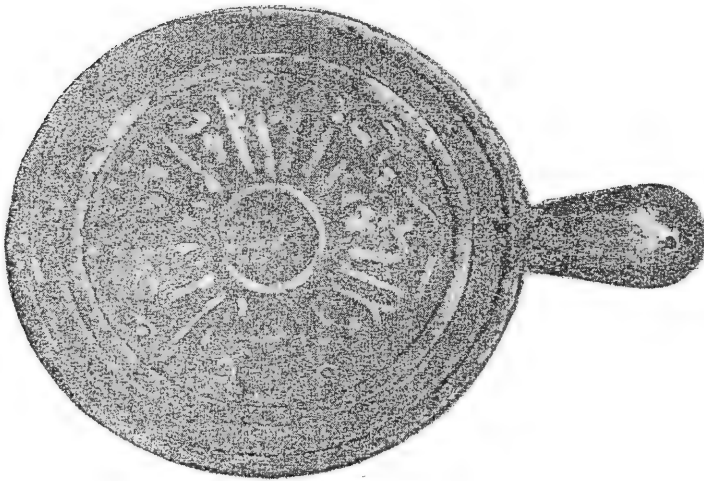
صورة ٢١٣



صورة ٢١٤



صورة ٢١٥



صورة ٢١٦

ومن الآثار البرونزية المزخرفة بالرسوم البارزة والمصنوعة بتقنية الصب، هناك نموذج آخر نعتقد أنه يرجع إلى الأناضول، هو عبارة عن مرآة ذات مقبض = "ممسك" صغير معروضة في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إستانبول (صورة ٢١٦). إن سطح هذه المرآة الصغيرة والتي يبلغ قطرها ٧,٥ سم، والمقيدة تحت رقم ٢٩٧٧ في قوائم الجرد، مزين بشريط كتابي بخط النسخ المستقر فيما بين دوائر متحدة ومتمركزة. وقد قرئت الكتابة على أنها "الملك المظفر... العالى المولوي" ومن المعروف أن هناك ملكين في العصر السلجوقي قد لقبا واستخدما لقب "الملك المظفر". أحدهما هو شهاب الدين غازى (١٢٢٠ - ١٢٣٠ م = ٦١٧ - ٦٢٨ هـ) من الأيوبيين "الميفارقين". والثانى هو ملك ماردين الأرتوقى فخر الدين قره أرسلان (١٢٦٠ - ١٢٩٢). ونحن نعتقد أن هذه المرآة المقيدة تحت رقم ٢٩٧٧ في سجلات جرد متحف الآثار الإسلامية والتركية هي مرآة تعود إلى جنوب شرق الأناضول في عهد واحد من هؤلاء الحكام الذين ساد حكمهم في هذه الفترة.

* * * * *

ومن بين الآثار المعدنية السلجوقية المصنوعة بأسلوب الصب والمزخرفة بالرسوم البارزة، لوحتان أسطوانيتان برونزيتان يمكن إرجاعهما إلى الأناضول. إحداها ضمن مجموعة هـ. قوجه باش في إستانبول والأخرى في متحف نيغده "Niğde".

اللوحة نصف الدائرية والموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه باش
فى إستانبول (صورة ٢١٧) ^(٧٨٨). قد تم الحصول عليها فى أرضروم. هذه
التحفة المقيدة تحت رقم ٦٩٣ فى سجلات الجرد أقطارها = أبعادها ١٣ ×
٧,٥سم. على الحافة العلوية من اللوحة يوجد ثقب صغير، ربما يشير إلى أن
التحفة قد صنعت ربما بهدف استكمال زخرفة عرش، أو أى شىء آخر.
هذه اللوحة الموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه باش مزخرفة بنتوءات
بارزة قد تم الحصول عليها بالصب وبتقنية التذهيب، بالإضافة إلى أن هناك
فصا من العقيق الضخم فى وسط التحفة.

وفوق اللوحة تظهر ديوانية على هيئة نصف دائرة مزخرفة بتكوينات
زخرفية عرشية متناغمة "Simetrik". وفى تكوينة العرش الزخرفية التى
رسمت فوق أرضية عادية، يرى هيكل حاكمين يمسكان بإحدى يديهما بكأس
أو "فاكهة تشبه الرمان" واليد الأخرى معتمدة على فخذ مقعده، وقد جلس كل
منهما القرفصاء فوق عرش خفيض يشبه الوسادة. يرتديان ملابس صدرية
يمكن أن تعلق فيها الأسلحة متعارضة، وذات ياقة متعارضة أيضا. على
رأسيهما طربوش ذو شرابة، وقد ارتديا فى قدميهما أحذية، وعلى خصريهما
أحزمة تتدلى أطرافها إلى أسفل. وفيما بين هياكل الحاكم تظهر صينيتا
فاكهة؛ إحداها مثبتة فى القسم العلوى لفص العقيق، والأخرى أسفله. ومما
يلفت النظر أن فاكهة الصينية السفلى دائرية، بينما فاكهة الصينية العلوية
على هيئة الرمان.

ibid., p 177 - 178, ⁽⁷⁸⁸⁾ صورة 1.



صورة ٢١٧

لقد أشرنا سابقا إلى أن شخوص الحاكم الجالس متربعا، وقد أسند إحدى يديه على فخذ مقعده، وأمسك في اليد الأخرى بقدح "أو بفاكهة أو بزهرة ذات غصن طويل"، هذه الشخوص قد صادفناها في مشاهد العرش فوق اللوحات الجدارية في "بنج كنت" في أواسط آسيا والمؤرخة بالقرن السابع والثامن. (انظر حاشية ٢١٨). إن تكوينات العرش الأصلية لأواسط آسيا والتي دخلت إلى مستودعات الأيقونات ومعاملها بدول الشرق الأدنى الإسلامي منذ أوائل العهد الإسلامي المبكر، استخدمت على مدار قرون في زخرفة الأعمال المعدنية. كما أن هيكل الحاكم الجالس متربعا وقد وضع إحدى يديه على فخذ مقعده، وأمسك بفرع زهرة طويل باليد الأخرى، نراه أيضا في زخرفة صندوق = علبة من عمل خراسان ومؤرخ بالنصف الثاني من القرن الثاني عشر، وفي هذه التكوينة أيضا تجد صينية ذات قوائم وعليها فاكهة، وتشبه تلك الصواني الموجودة على اللوحة المعدنية (صورة ١١٧، تخطيط ٤٠ حاشية ٥٤٤).

وحول التكوينة الزخرفية التي تعد قاسما مشتركا بين مشاهد العرش الموجودة في اللوحات الجدارية في بنجكنت، وتلك التي تزخرف اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش، هذه التكوينة تلفها عبارات دعاء قد خطت بالخط الكوفي المزهر. هذه الكتابة المكونة من عبارة (باليمن والبركة والسرور والسلامة والسعادة) لا تقدم أية معلومة تتعلق بأصل التحفة. ولكن لما كان الخط الكوفي المزهر بمميزاته، والتكوينة الشخوصية قد صوروا فوق أرضية عادية؛ فإن في هذا إشارة إلى أن اللوحة تعود إلى تاريخ مبكر إلى حد ما - إلى ما قبل القرن ١٣م أي السابع الهجري - ونشير إلى أن

التكوينات الشخصية التي استقرت فوق أراضي عادية كانت ترى أيضا فوق غطاء الصندوق الدائري من أعمال خراسان والموجود في متحف حاجي بكداش (انظر صورة ١٨٨ b)، وهذه الشخصية هي واحدة من الأسباب التي أرخت هذه العلبة بأواسط القرن ١٢م أي السادس الهجري وتشبه صواني الفاكهة ذات القوائم التي تأخذ مكانها فوق اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش، إلى حد كبير تلك الصواني الموجودة في مشاهد التسليّة التي تزخرف وتزين غطاء الصندوق الموجود في متحف حاجي بكداش. وحيث إن الشخص المرسومة فوق اللوحة قد أمسكت في أيديها بفاكهة أو أقداح أكبر نسبيا من حجم الشخص نفسها، فإن ذلك مما يزيد القناعة بأنها أي اللوحة قد صنعت في تاريخ مبكر عن القرن ١٣م أي السابع الهجري. ولو وضعنا في الاعتبار الخواص والمميزات التي أوضحناها سابقا لأمكن تأريخ اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش بالنصف الثاني من القرن الثاني عشر.

وهناك من يرى أن اللوحة البرونزية المزخرفة بتكوين زخرفية عرشية والتي عثر عليها في أرضروم، والموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه ياش، يمكن أن تعود إلى عرش مغيث الدين طغرل بك بن قلیج أرسلان الثاني الذي ساد على أرضروم كما هو معروف^(٧٨٩). ونحن أيضا نعتقد أنها زخرفة عرشية؛ ولكن نشاط الرأى القائل بأن هذه اللوحة تعود إلى فترة حكم غياث الدين طغرل شاه على أرضروم؛ حيث إن مغيث الدين بن قلیج أرسلان الثاني قد أصبح ملكا على أرضروم عام ١٢٠١م = ٩٥٨هـ

⁽⁷⁸⁹⁾ انظر. Ibid., p 177.

عندما كان أخوه ركن الدين سليمان شاه الثاني حاكماً، وقد استمر حكمه على هذه العاصمة حتى عام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ^(٧٩٠)، في حين أن اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش تظهر عليها كل السمات والخصوصيات الخاصة بالنصف الثاني للقرن ١٢. فإذا كان هذا الأثر نموذجاً قد صنع في أرضروم؛ ففي هذه الحالة يمكن التفكير في أنه أثر يعود إلى الملك عز الدين صالتوق (١١٤٥ - ١١٧٤م = ٥٤٠ - ٥٧٠هـ) أو الملك ناصر الدين محمد (١١٧٤ - ١١٨٥م = ٥٧٠ - ٥٨٨هـ) وهما من الصلتوقيين الذين استمر حكمهم على أرضروم حتى نهاية القرن الثاني عشر أي السادس الهجري.

أما اللوحة الأسطوانية الثانية البرونزية والمزخرفة بالزخارف البارزة التي صنعت بتقنية الصب والتي يمكن إرجاعها إلى سلاچقة الأناضول؛ فهي موجودة في متحف نيغده (صورة ٢١٨). ورقمها ١.٧٤ في قوائم الجرد، ويعتقد أنها على شكل مثلث، قسمها العلوى مكسور، وحافتها السفلى ١٣,٨سم، أما حافتها الجانبية السليمة فهي ١٠,٨سم. وفي وسط هذه اللوحة؛ توجد ديوانية متوائمة مع اللوحة، وقد حددت بإطار رفيع، وحول الديوانية يلتف شريط عريض نرى فيه كتابات وشخصاً حيوانية. وفوق اللوحة نلمح تقبين أحدهما قطره ١٥سم بينما الثاني قطره ٥سم. وهذا كله ما يجعلنا نظن أن هذه اللوحة لا بد أنها كانت ستضاف إلى شيء آخر، وأغلب الظن أنها قد صنعت لكي توضع على كرسى العرش.

⁽⁷⁹⁰⁾ عن تاريخ أرضروم، انظر: Yınanç, M. H. "Erzurum", İslâm Ansiklopedisi, IV, (1948), p 349.

غطيت أرضية لوحة متحف نيغده بعناصر زخرفية مكونة من دوائر صغيرة متداخلة في بعضها، هذه العناصر الزخرفية تتكرر فوق شخوص الحيوانات البارزة.

بداخل الشريط العريض الذي يلف حافة اللوحة رسمت تكوينة سيمترية مكونة من هيكل حيوانين يُشبهان الكلب، طويلي الأنف وفوقهما أسدين. المستقرين جسم هَيْكَلِي الأسدين مستقر عمودياً من البروفيل = الجانب، بينما صور رأساهما من الجبهة. وتشبه الأسود ذات الشعر المُجَعَّد، والمنقخة الأوداج والأنوف الغليظة، تشبه إلى حد كبير زخارف الأسد البارز^(٧٩١) (القرن ١٣م أي السابع الهجري) والذي يعود إلى قلعة غازي عنتاب والمعروض في متحف غازي عنتاب. إن هياكل الأسود التي استقرت عمودية تظهر أمامنا أيضاً بين الزخارف البارزة على تربة خدائد خاتون في نيغده^(٧٩٢) (هذه التربة مع أنها عمل يرجع إلى بدايات القرن الرابع عشر فإن الزخارف البارزة التي تزيّن سطحها تعتبر امتداداً كاملاً لتراث الفن السلجوقي). ومن الواضح أن هياكل الأسود التي احتلت أماكنها فوق اللوحة الموجودة في نيغده قد استخدمت كرمز للسلطة. ونذكر أن هناك لوحة برونزية تعود إلى الأناضول مزخرفة بتكوينة زخرفية عبارة عن زوج من الأسود، ونعتقد أنها تكوينة زُخرفيّة عَرشِيّة، وهي موجودة أيضاً في متحف الدولة في برلين الغربية (انظر حاشية ٧٠٧).

⁽⁷⁹¹⁾ انظر Öney, G. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Aslan Figürü", op.

cit., p 15, صورة 39.

⁽⁷⁹²⁾ İdem. "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları",

5 - 6; İdem. "Anadolu Selçuklu Belleten, XXXI, 122, (1967),

صور 45 a-b. Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., p 17,



صورة ٢١٨

فوق اللوحة الموجودة في متحف نيغده؛ وأسفل هياكل الأسدين
 تماما، نرى هيكلين كلبين قد صورا من الجانب، ورفعاً قدميهما الداخلين إلى
 أعلا، وقد رفعاً ذيليهما، وأنفاهما طويلان. وعلى القسم السفلى لهذه اللوحة
 نرى كتابة عبارات خير قد كتبت بخط النسخ وهي مكونة من العبارة "العز

الدائم والإقبال العاجل... (*)". وقد أشرنا إلى أن سمات خط النسخ تكشف عن أن هذا النموذج يعود إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر.

ومن النادر رؤية هياكل كلاب وحدها في الفن الإسلامي، ناهيك عن كلاب الصيد السلوقي في مناظر ومشاهد الصيد. إن صور الكلاب التي رسمت مستقلة تبدو أمامنا على هيئة رأسين حجرين بارزين على باب أحد أبراج قلعة حران (Harran). إن هياكل الكلبين المربوطين من عنقيهما^(٧٩٣) والتي تأخذ مكانها فوق برج حراسة مؤرخ بالربع الثالث من القرن الحادي عشر (يرجع إلى عصر إمارة نميري التي ساد حكمها في حران قبل استيلاء السلاجقة على الأناضول) هذا الهيكل هو النموذج الوحيد المعروف والمستخدم فوق الحجر في الفن الإسلامي.

ومع أن اللوحة البرونزية الموجودة في متحف نيغده قد صنعت في وقت متأخر عن عصر تأريخ النقوش البارزة في حران، فإن هياكل الكلاب التي تظهر فوق هذه التحفة، سواء من ناحية وضع أقدامها الأمامية أو

(*) قرأ المؤلف هذه العبارة على أنها "العز الدائم والإقبال العجله" بينما الأصح كما هو

واضح من الخط.. "العز الدائم والإقبال العاجل" .. "المترجم"

⁽⁷⁹³⁾ عن الزخارف البارزة للكلب المستخرج من حفريات هران والمؤرخة بالربع الثالث

من القرن الحادي عشر؛ انظر: Rice, D. S. "Unique Dog Sculptures of Medieval Islam: Recent Discoveries in the Ancient Mesopotamian City of Harran and Light on the Little-known Numairid Dynasty", The Illustrated London News, (Sept. 20, 1952), ص 466 - 467, fig.

5 - 7; Idem. "Medieval Harran", op. cit., p 64 - 66, Pl. VII a-b.

الخلفية أو من ناحية شكل الأنف الطويل فإنها تظهر تشابها كبيرا مع هياكل الكلاب الموجودة في النقوش البارزة في حران.

ونصادف صور الكلاب التي رسمت مستقلة، فوق الفخار الصيني = السيراميك أو القيشاني الذي يزين جدران سراى قوباد آباد، في بيشهير. (حوالي ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ) (٧٩٤).

إن هيكل الكلب الذي يشاهد فوق البلاطات الصينية في سراى قوباد آباد، مثل هياكل الكلاب الموجودة فوق سطح اللوحة الموجودة في نيغده، فالقدم اليمنى الأمامية مرفوعة، وإن كان رأس الكلب الموجود على الصيني يختلف عن شكل الرأس والذيل عند كلبي اللوحة. فذيول الكلاب التي في اللوحة كذيل الثعلب كبيرة وسميكة. ويشبه شكل هذا الذيل ذيل ثعلب يشاهد فوق إحدى بلاطات الصيني في سراى قوباد آباد (٧٩٥).

وليس معروفا ما إذا كانت هياكل الكلاب المرسومة مع هياكل الأسود التي ترمز إلى السلطة والحكم في زخارف اللوحة الموجودة في متحف نيغده تحمل مفهوما رمزيا أم لا، ولكن يمكن التفكير في أنها قد استخدمت كـ "حارس العرش".

ومن بين الآثار المعدنية المصنوعة بالصهر والمزخرفة بنقوش بارزة وترجع إلى العصر السلجوقي، والتي يمكن التخمين بأنها تعود إلى

(794) انظر. otto-Dorn, K. op. cit., abb. 18.

(795) انظر. Ibid. abb. 19.

الأناضول ميدالية برونزية. فوق هذه التحفة الموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه باش نشاهد هيكل غرفين مجنح، ينظر إلى الخلف وقد رفع قدمه الأمامية اليمنى (صورة ٢١٩)^(٧٩٦). إن الغرفين الذى يأخذ شكل رأس عقاب وجسد أسد؛ مثله كمثل الهياكل العقابية الملتحمة مع الأسد؛ فهو هيكل يرمز للشمس والسلطة. ولهذا السبب؛ فإننا نعتقد أن الميدالية البرونزية المزدانة بهيكل الغرفين تعود إلى شخصية مهمة، فالهيكل الموجود فوق الميدالية؛ سواء من ناحية الوضعية أو سواء من ناحية شكل الرأس والجناح، كبير الشبه بغرفين آخر نشاهده فى زخرفة بلاطة صينية نجمية تعود إلى سراى قوباد آباد، وموجودة فى متحف مدرسة قراتاى فى قونية^(٧٩٧). إن شكل الأقدام الأمامية والخلفية ووقفه الغرفين الموجود على الميدالية تتشابه تشابها كبيرا مع أشكال الأقدام الأمامية والخلفية لبعض الهياكل الحيوانية التى تزخرف سيراميكيات سراى قوباد آباد أيضا^(٧٩٨). وإننا نعتقد أن الميدالية البرونزية الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش الخاصة ترجع إلى نفس عصر سراى قوباد آباد، وأنها أثر يرجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر.

⁽⁷⁹⁶⁾ انظر Kocabaş, H. op. cit., fig. 17. لم يذكر فى المقال رقم الميدالية فى

سجلات الجرد ولم يوضح أبعادها.

⁽⁷⁹⁷⁾ (لم يتم نشر صورة البلاطة الصينية المزخرفة بهيكل غرفين المعروضة فى مدرسة

قاراطاى.)

⁽⁷⁹⁸⁾ bak: Otto-Dorn K. op. cit., abb. 6, soldan ikinci çini ve abb. 18. Arka ayaklar ve kyruk biçimi bakımından madalyondaki grifon figürüyle benzerlikler gösteren hayvan figürleri için bak:

27. Ibid., abb. 7

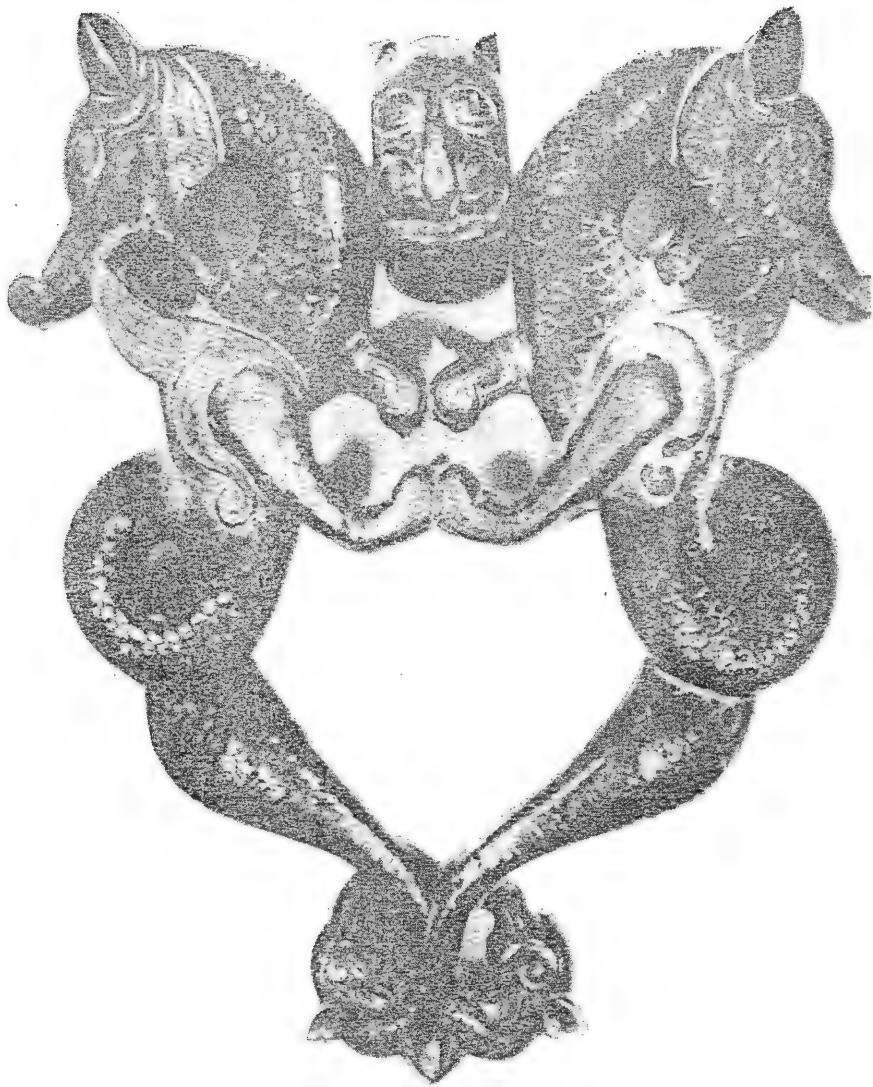


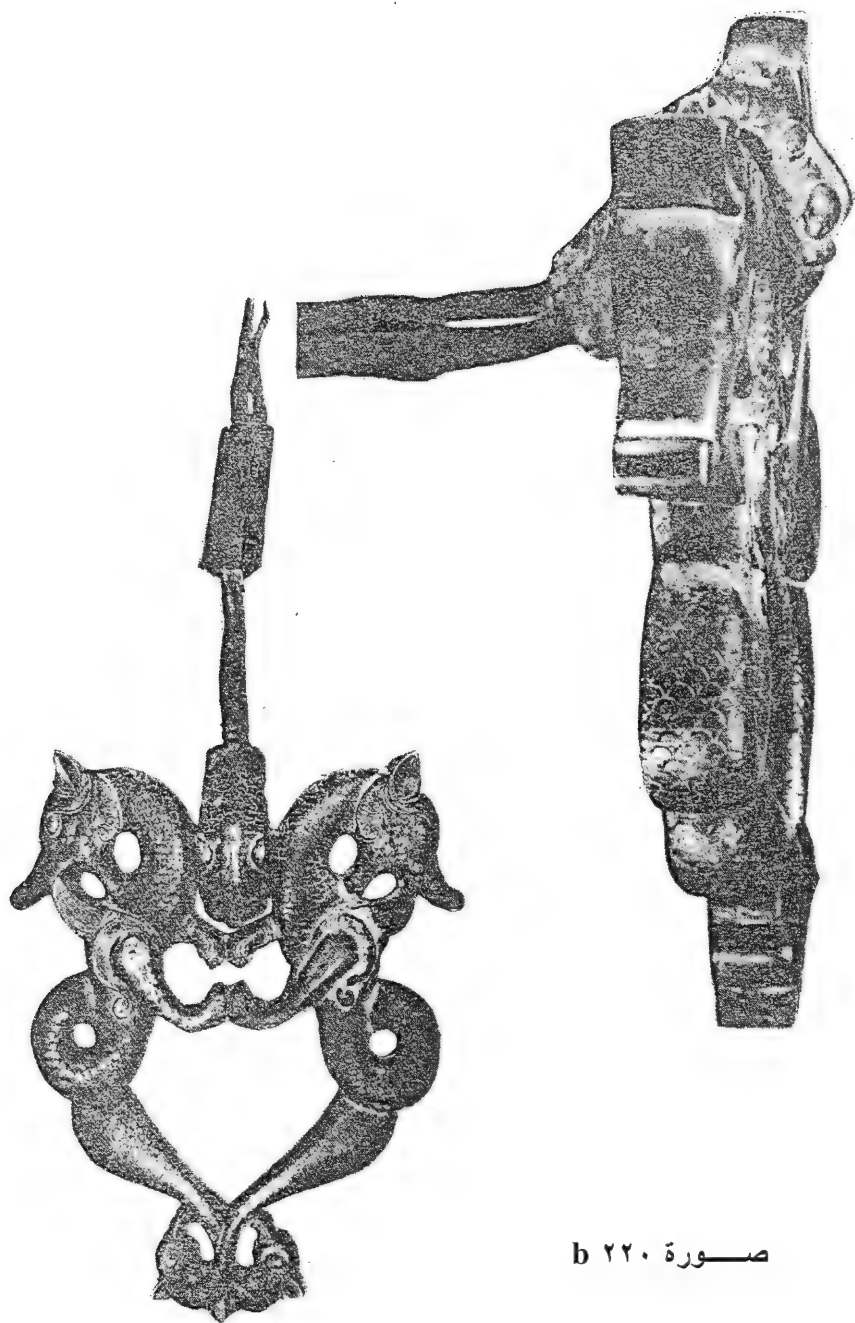
صورة ٢١٩

وهناك نموذج آخر مصنوع بتقنية الصهر والصب ومزخرف بالزخارف البارزة والذي يمكن إرجاعه إلى الأناضول بين الأعمال المعدنية السلجوقية، وهو موجود في متحف الآثار الإسلامية التركية. هذا الأثر عبارة عن مطرقة باب برونزية ترجع إلى جامع جزرة الكبير

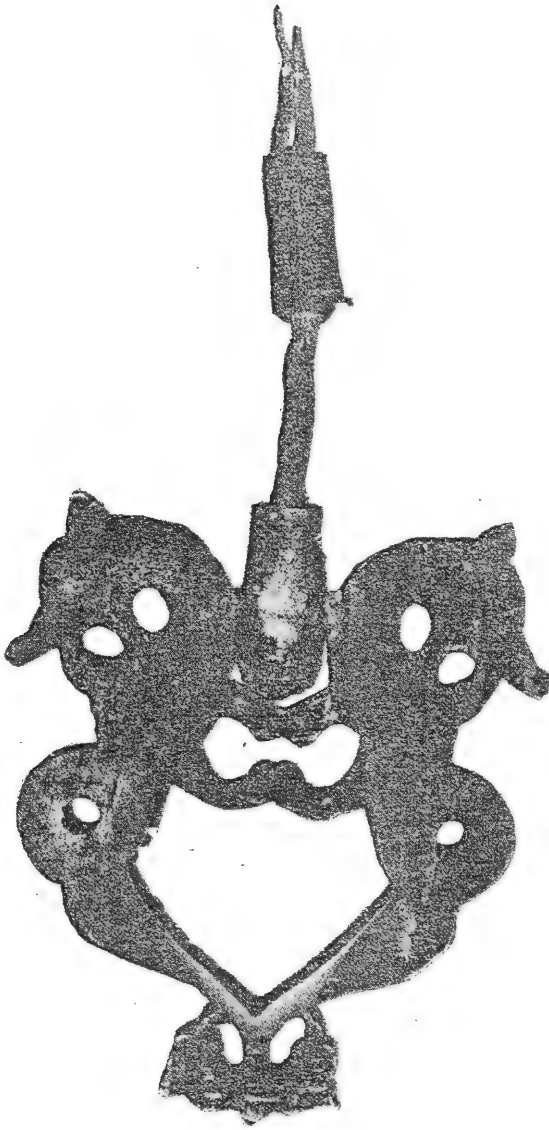
وزخرفت على هيئة رأس أسد وتنينين (صورة ٢٢٠ a→d) (٧٩٩).
وقد أوضحنا في القسم الذى قدمنا، وعرفنا بالأعمال المعدنية
السلجوقية الأناضولية الموجودة في البلدان الأجنبية، أن إحدى مطرقتى
باب دى مصرعين مازال موجودا منذ سبعمائة سنة على الباب
الرئيس لجامع جزيرة الكبير (حوالى بدايات القرن ١٣)؛ نزعنا من مكانها
فى سنة ١٩٦٩م = ١٣٨٩هـ ثم هربت إلى خارج البلاد، وأنها قد بيعت
لمجموعة داويد فى كوبنهاج "Kopenhag" (انظر صورة ١٧٣ وحاشية
٧١٨). وكما لفتنا الأنظار سابقا، فإن القطعة المثبتة بين التينين والتي
جاءت على هيئة رأس أسد تحطمت عند محاولة نزعها من على المطرقة
وبقيت فوق الباب بعد حادث السرقة هذا، فإن هذه القطعة التى بقيت
على الباب نزعنا سليمة هى والمطرقة الثانية السليمة الكاملة بقرار من
قائمقامية جزيرة ودار الإفتاء بها حتى لا تتعرضا للعاقبة نفسها، ونقلنا إلى
متحف ماردين أولا، ومنه إلى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول
بعد ذلك.

(799) Cizre Ulu Camiine ait tunç kapı tokmağının fotoğraflarını
sağlayan Eski Eserler Genel Müdürlüğüne teşekkürü bir borç
bilirim. Bu eserle ilgili yayımlar için bak 719.حاشية





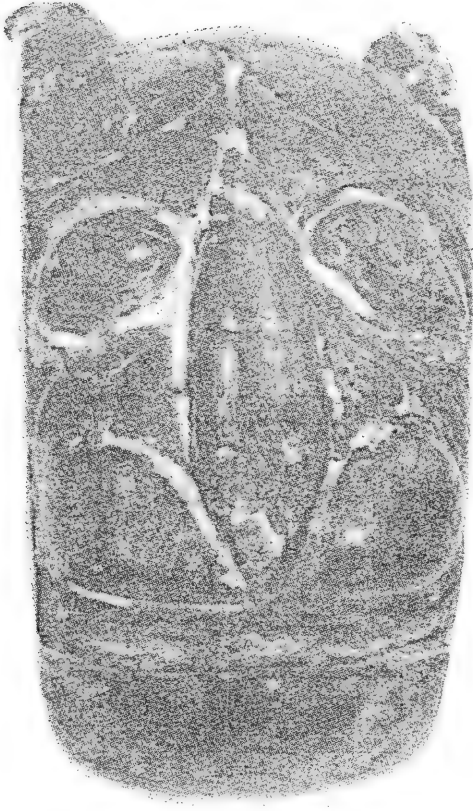
صورة ٢٢٠ b



صورة ٢٢٠ d

يبلغ طول
المطرقة - المكونة من
تكوينة زخرفية عبارة
عن رأس أسد محور
فيما بين تتينين ينتهى
ذيلهما بشكل رأس
عقاب - ٢٧سم
وعرضها ٢٤سم
وسمكها ٣سم. ويخرج
من هذه القطعة التى
تأخذ شكل رأس أسد فى
وسط هذه التحفة المقيمة
تحت رقم ٣٧٤٩ فى
سجلات الجرد -
مسمار كبير يبلغ ٢٣سم
ليدخل فى الباب القطعة
التى على شاكلة رأس
الأسد بهيكلى التتينين
بالغرفين.

وقد سبق أن عرّفنا بهذه التحفة تفصيلاً عند الحديث عن النموذج الموجود فى متحف كوبنهاجن من هذه المطارق المزدوجة التى كانت موجودة على باب جامع جزيرة الكبير والتى ترجع إلى الآثار المعدنية السلجوقية الأناضولية فى البلدان الأجنبية. وقد أوضح غ. أوناي وجهة نظره حول المعنى الرمزي لمطارق جزيرة (انظر حاشية ٧٢٢). وأوضحنا نحن لماذا أرخنا هذه القطعة ببدايات القرن الثالث عشر. ونذكر بأن هناك نموذجاً يشبه إلى حد كبير تكوينة (التينان وفى وسطهما رأس أسد) موجودة بين المنمنمات (Minyatürs) التى تصور الآلات الميكانيكية فى المخطوطة المسماة (Otomata) = الأتمّة أى التشغيل آلياً لمؤلفها الجَزَرِي (El- Cezarî)^(82*) (انظر حاشية ٧٢٣). ولو وضعنا المعلومات التى قدّمناها سابقاً عن مقابض جزيرة لاتضح أنه لا داعى لتكرار وجهات النظر حول هذا الموضوع.



صورة ٢٢١ a

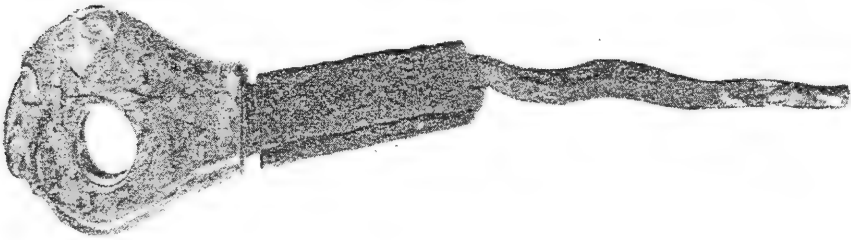
وتبلغ أبعاد القطعة
التي على شاكلة رأس أسد
والتي ترجع إلى مطرقة
جامع جزيرة الكبير
المسروقة (صورة ٢٢١ a-
e) ٩ × ٦ سم. وهي مقيدة
تحت رقم ٣٧٥٠ ف
سجلات الجرد. رأس الأسد
موحدة مع أنفه الكبير
بخطوط الحاجب، وعينه
على هيئة لوزات، ووجنتاه
منتفختان، أما ذيل الأسد فقد
تم تحديده يموثقات =
عناصر ريشية قد تمت
بتقنية الحفر. إن رأس الأسد
التي شغلت بأسلوب محور
جدا، تتشابه إلى حد كبير -

وخاصة الأقماع - مع النقوش البارزة وهيكل الأسود التي نصادفها كثيرا
في زخارف الآثار المعمارية السلجوقية في الأناضول^(٨٠٠).

: öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", انظر^(٨٠٠)

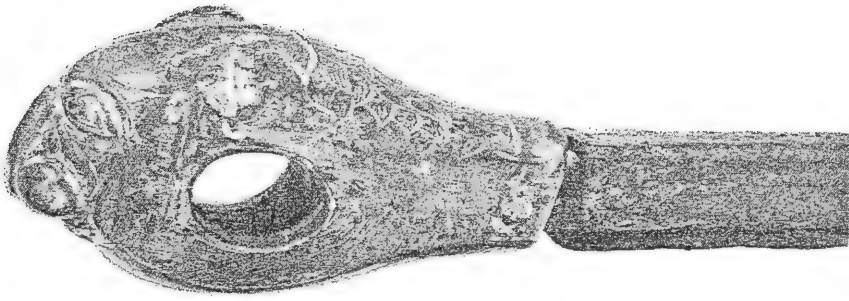
1, 20 - 22, 26 b, 29 a-b. صور. cit.,

وهناك نموذج آخر، يمكن أن نُرجِعَهُ إلى الأناضول من بين الآثار المعدنية للعصر السلجوقي والتي صُنِعت بتقنية الصهر والصب، هذا الأثر موجود في متحف ديار بكر، وهو هيكل سفنكس برونزي تنتهي أطراف ذيلهِ وجَنَاحيهِ برعوس تنينية (صورة ٢٢٢ a-b)^(٨٠١). يبلغ ارتفاع هذا السفنكس - المقيد في سجلات الجرد تحت رقم ٦٢٧ - يبلغ ١٢,٥ اسم وطوله ١٠ اسم. إن جَوْف هذا الهيكل - الذي تم الحصول عليه في مزاد آرتوقى في ضواحي "دَرِيك" "Derik" وخاصة في "تَبْسِيم" "Tibisim" (وهي قصبة تقع في جنوب ديار بكر وغرب ماردين) فارغ ويوجد ثُقْب في كل من الفم والبطن.

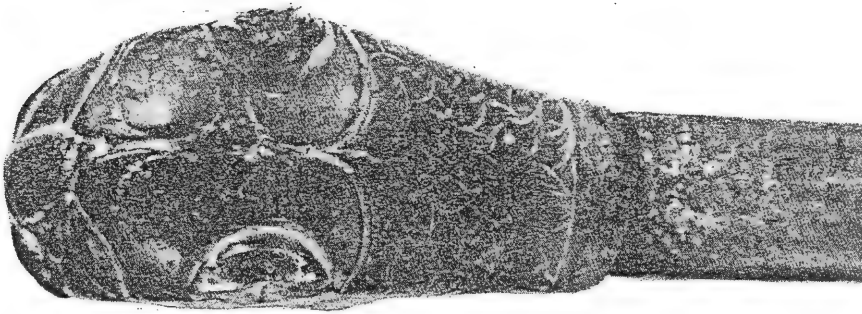


صورة ٢٢١ b

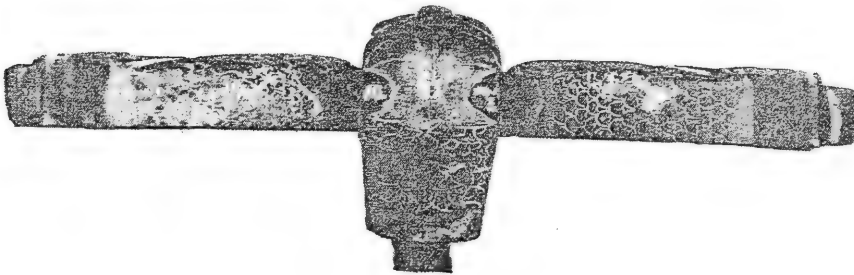
(801) Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, p 287, fig. 221; Baer, E. Sphinxes and Harpies..., p 15; Diyarbakirli, N. "Diyarbakır Müzesindeki Tunç Sfenks", Türk Kültürü, VI. No. 66, Ankara, (1968), p 367 - 369; İdem. "Vestiges de Croyances Altaïques dans L'Art Seldjoukide", Turcica, Tome III, Paris, (1971), p 59 - 70, fig. 1 a-c; Yetkin, S. "Bir Tunç Sfenks", Türk Kültürü, 16, (1964), p 48 - 50.



صورة ٢٢١ C



صورة ٢٢١ d



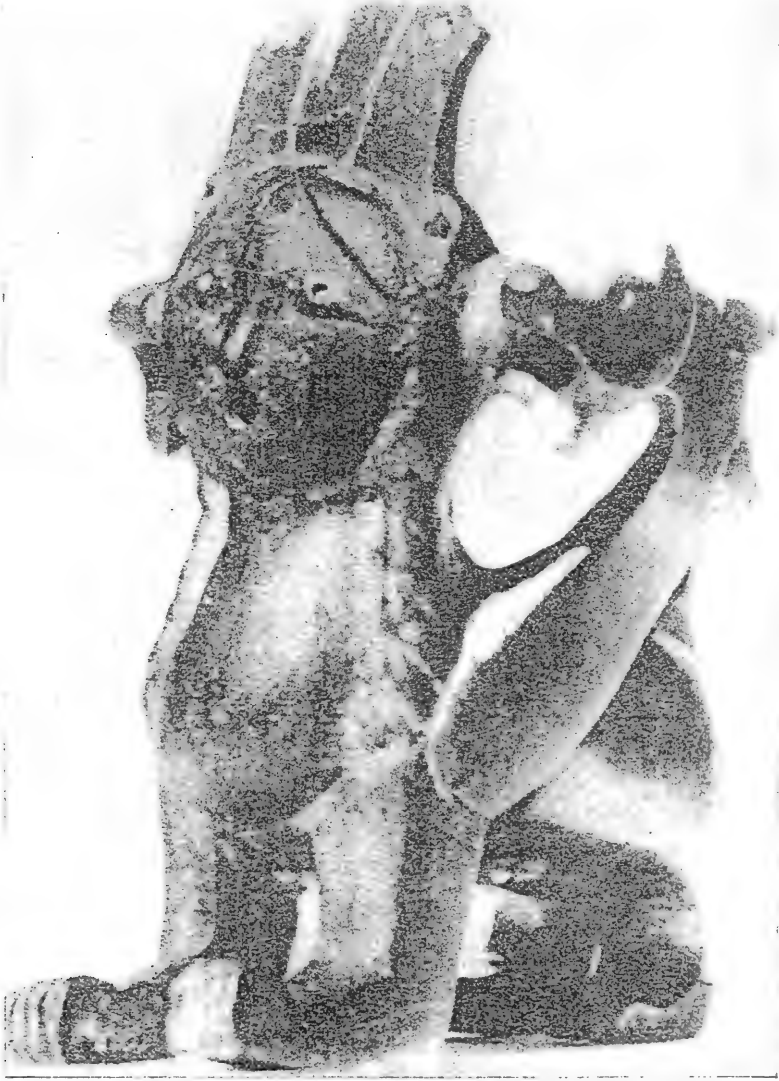
صورة ٢٢١ E

يشبه وجه السفنكس البرونزى الموجود فى متحف ديار بكر النماذج السلجوقية، فعلى رأس السفنكس المجدول الشعر، واللوزى العينين والقمرى الوجه نرى تاجا ثلاثى الشرائح. إن الأجنحة الملتوية - التى ترتفع إلى محاذاة الرأس لهذا السفنكس الذى يقف على قوائمه الأربعة وذيله الذى يأخذ شكل حرف S - تنتهى برعوس تينية.

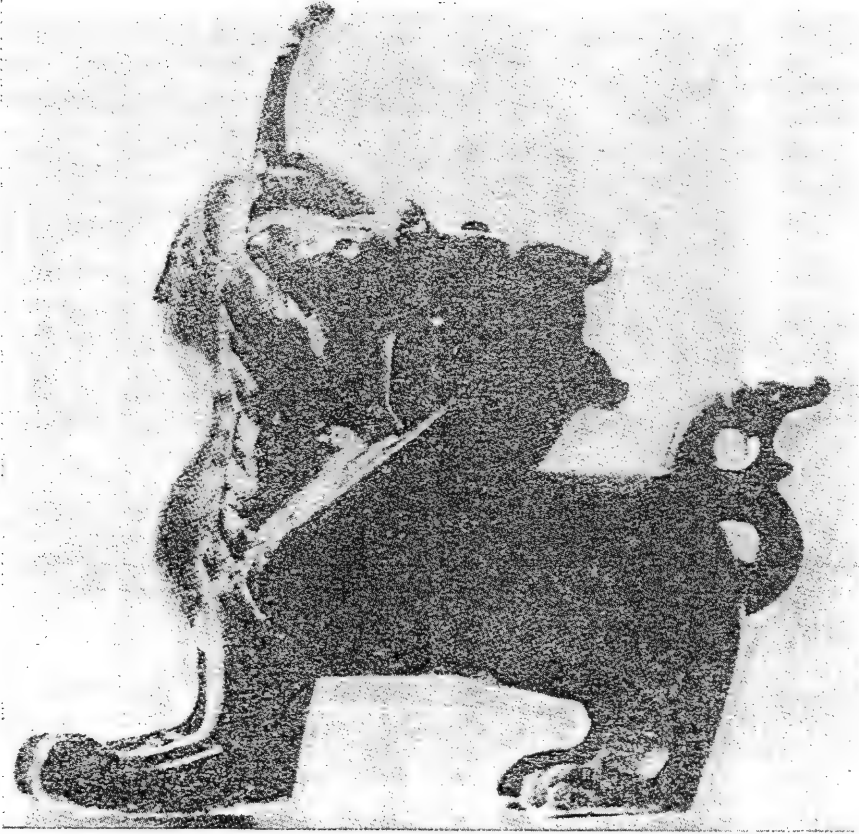
وليس واضحا كما لا يمكن القطع بالغرض من هذا الهيكل السفنكسى الذى يوجد ثقب صغير فى فمه وبطنه. لقد طرح ش. يتكين فكرة أن يكون هذا التمثال ممسكا لمبخرة أو فسقية. وقد انضم أصلا ن أبا إلى وجهة النظر هذه (انظر حاشية ٨٠١). وأرى أن ما ذهب إليه كل من يتكين وأصلا ن أبا من أن هذا التمثال السفنكس الذى تبلغ أبعاده ٢,٥ سم × ١٠ سم كان ممسكا لمبخرة أو مقبضا لفسقية، فهو بهذه الأبعاد يكون صغيرا جدا للفسقية، أما كونه مقبضا لمبخرة فإنه كبير جدا. فكل المقابض التى على شاكلة هياكل حيوانية والتى تأخذ مكانها فوق المباخر فى العصر السلجوقى كانت فى أحجام يمكن أن تستوعبها اليد وأبعادها فيما بين ٥-٧ سم. ولهذا السبب فنحن مع قبولنا بأن تمثال السفنكس الذى يوجد ثقب فى بطنه قد صنع بهدف وضعه على شىء آخر، فإننا لا نتفق مع وجهة النظر القائلة بأن هذا الأثر "مقبض مبخرة". وي طرح ر. إتينجهاوزن (R. Ettinghausen) إمكانية أن يكون هذا الأثر زخرفة لعرش، أو شعار يوضع على قمة عامود خيمة سلطانية^(٨٠٢). ويميل ن. الدياربكرلى أيضا إلى فكرة أن هذا الهيكل يمكن أن يكون شعارا

⁽⁸⁰²⁾ انظر فيما يتعلق بعرض إتينجهاوزن هذا، Baer, E. Sphinxes and Harpies...,

على خيمة. ومما يؤيد ما ذهب إليه إتينجهاوزن هو وجود إحدى المنمنمات
في مخطوطة مغولية ترجع إلى القرن الرابع عشر، وموجودة في



صورة ٢٢٢ a



صورة ٢٢٢ b

معرض فريير للفنون في واشنطن، لفت الأنظار فيها وجود صور لخيمة يرى على قممتها هيكل برأس إنسان ومجنح^(٨٠٣). هذه صورة، تقوى الزعم بأن هيكل السفنكس الموجود في متحف ديار بكر هو شعار خيمة.

^(٨٠٣) انظر : Diyarbekirli, N. "Vestiges...", op. cit., s 68, fig. 7.

رغم كثرة تواجد الشخوص الحيوانية على هيئة هياكل وتمائيل في الفن السلجوقي وبخاصة في إيران، فإن النماذج التي على هيئة سفنكس نادرة إلى حد ما؛ فهناك سفنكس سيراميكي^(٨٠٤) نعتقد أنه يرجع إلى بدايات القرن ١٣م أى السابع الهجرى يتشابه مع السفينكس البرونزى الموجود فى ديار بكر وبخاصة من ناحية انتهاء أطراف الذيل والأجنحة برعوس تنينية، والموجودة فى تكوينة مجموعة داويد بكوبنهاج. ويوجد متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول أيضا هيكلا سفينكس حجري^(٨٠٥) مؤرخ بالقرن الثالث عشر وقادم من قونية. وقد أوضح ن. الدياربكرلى أن فى متحف الهرميتاج أيضا يوجد تمثال سفينكس برونزى ثان يعتقد أنه شعار خيمة^(٨٠٦). وخارج نطاق النماذج البرونزية الموجودة فى متحفى ديار بكر والهرميتاج، فلا تعرف هياكل سفنكسية أخرى قد صنعت من المعدن.

يرى هيكلا السفينكس فى العصر السلجوقي بكثرة على مختلف الخامات فى إيران اعتبارا من أواسط القرن ١٢م أى السادس الهجرى وبدايات القرن الثالث عشر فى كل من بلاد ما بين الرافدين وسوريا والأناضول. ولكن الهياكل السفينكسية التى تنتهى أطراف ذيولها وأجناحها

⁽⁸⁰⁴⁾ انظر. Davids Samling, p 23, Kat. no. 56.

⁽⁸⁰⁵⁾ لما كان جسد السفنكس الحجرى الذى يحمل رقم ٥٥٢ والذى أحضر من قونية لم

يشغل، فإننا لذلك نعتقد بأن هذا الأثر قد صنع لكى يدفن فى أحد الجدران.

⁽⁸⁰⁶⁾ Diyarbekirli, N. "Vestiges..", op. cit., p 59; İdem. Hun Sanatı, İstanbul, 1972, p 86, صورة 161.

برعوس التتينات^(٨٠٧). وكما سبق أن أوضحنا، فإن تكوينة التتين والسفينكس قد استخدمتا كرمز للشمس والقمر أى رمز "للضياء والظلمة". ونذكر بأننا قلنا من قبل إن هيكل السفينكس الذى تنتهى أطراف ذيله برأس تتين، موجود فى متحف مولانا فى قونية، وأنا أرجعناه إلى قونية وإلى الربع الثانى من القرن ١٣، وأنه يرمز إلى الشمس والقمر، وأنه كان يشاهد فوق المبخرة الكروية والمزخرفة بتكوينات حيوانية (انظر صورة ١٩٥ d وتخطيط ٦١).

إن السفينكس البرونزى الموجود فى متحف دياربكر يشبه النماذج الأناضولية الأخرى التى تستخدم الشخوص السفينكسية ذات الذيل التتينية (الزخارف البارزة المرمرية الموجودة فى متحف المدرسة ذات المنارة الرفيعة فى قونية) (انظر حاشية ٨٠٧) كما يشبه الكرة المصنوعة من النحاس الأصفر = الشبة والموجودة فى متحف مولانا فى قونية، ونعتقد أنه أثر يرجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر. ولهذا الهيكل أهمية خاصة لكونه واحدا من الهياكل السفينكسية النادرة التى تنتهى أطراف ذيولها برعوس تتين من ناحية، ولكنه النموذج المعدنى الثانى من ناحية أخرى.

* * * * *

وهكذا وكما رأينا، فإنه يوجد بين الآثار المعدنية السلجوقية

⁽⁸⁰⁷⁾ انظر: Öney, G. "الهياكل التتينية فى الفن السلجوقى الأناضولى", op. cit., p

187. حاشية 54. وعن الأعمال السيراميكية الإيرانية والسورية المزخرفة

بنفس الهيكل؛ انظر؛ حاشية ٥٥.

الأناضولية المصنوعة بالصهر والصب والمزخرفة بالنقوش البارزة، والموجودة في المجموعات الخاصة والمتاحف التركية، هاونات ودرهم ومرايا ولوحات "أغلب الظن أنها زخارف عرش" وميداليات، ومطارق أبواب وشعار على هيئة هياكل حيوانية "أو زخرفة عرش". وهذه الأعمال تناسب أغراضا شتى (انظر صور من ١٩٧ - ٢٢٢). هذه النماذج، مع مطارق الأبواب واللوحات (انظر صور ١٦٧ - ١٧٦ b) والمرايا السلجوقية الأناضولية التي طبقت نفس تقنية الزخرفة والموجودة في البلدان الأجنبية، تكون مجموعة ثرية سواء من ناحية الكم أو الكيف.

ومما يلفت النظر، أن على أغلب الآثار المعدنية السلجوقية المزخرفة بالرسوم البارزة والمصنوعة بالصب، والتي نعتقد أن القسم الأعظم منها يعود إلى جنوب شرق الأناضول استخدمت هياكل ترمز إلى الشمس والقمر مثل الأسد والغرفين والسفينكس والثور والتنين. ونذكر بأن التكوينات الزخرفية المكونة من هياكل الحيوانات التي ترمز إلى الشمس والقمر منفردة أو من اتحاد هذه الهياكل، والتي أرجعناها إلى القرن الثالث عشر وإلى ورش ومعامل قونية، تشاهد أيضا فوق الأعمال المزخرفة بتقنية التخريم والمصنوعة بطراز الطرق والتي ترجع إلى العصر نفسه والمنطقة نفسها. وأوضحنا كذلك، أنه لما كانت الهياكل التي ترمز إلى الشمس والقمر هي رمز كذلك للضياء والنور حسب موقعها - مثل تلك التي فوق القناديل - وحسب موقعها أيضا، قد استخدمت لأنها تحمل مفاهيم طلسمية أو تفاؤلية. ويمكن أن نخمن كذلك؛ أنها قد استخدمت كنوع من درأ الحسد، كما أن المرايا والهاون ومطرقة الباب واللوحة العرشية أو الشعار العرشي

والمزخرفة بالشمس والقمر قد استخدمت كذلك لأنها تحمل مفاهيم الحفظ والحماية. ومهما كانت الأهداف والمقاصد التي استخدمت من أجلها، فإننا على قناعة بأنها قد استخدمت على نطاق واسع في الأناضول في العصر السلجوقي، وأن الهياكل والتماثيل سواء كانت مصنوعة في ورش قونية أو في ورش جنوب الأناضول، وسواء كانت مزخرفة ومنقوشة بالتخريم أو بالنقش البارز المنفذ بالصب والتي تستخدم رموزا للشمس والقمر، قد نالت شهرة وإقبالا لدى صنّاع وأسطوات هذه المناطق.

ج - الآثار المصنوعة بتقنية الصب والمزخرفة بتقنية الحفر:

من بين الآثار المعدنية التي يمكن إرجاعها إلى سلاجقة الأناضول، والمصنوعة بالصب، والتي زخرفت سطوحها بتقنية الحفر طبليتان من البرونز عثر عليهما في ديار بكر وهما معروضتان في متحف الآثار الإسلامية التركية في إستانبول. ومقيدتان تحت رقمي ٢٢٥١ و ٢٨٣٢ في سجلات جرد المتحف (صورة ٢٢٣)^(٨٠٨). يبلغ قطر الفوهة ٤٩ سم، وارتفاعها ٦٥ سم. فوق الحافة العليا لهاتين الطبلتين، صف من المسامير الغليظة التي يمكن أن يثبت بها الجلد المشدود على فوهة الطبلية، كما توجد

⁽⁸⁰⁸⁾ انظر Ağaoğlu, M. "Islamische Metallarbeiten aus İstanbuler Museen, "Belvedere, XI, (1932), p 14, abb. 27; Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, p 286; Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p 168 - 169; Kühnel, E.Ogan, M. A., op. cit., p 43 - 44, Levha 29; Sourdél-Thomine, J. ve Spuler, B. op. cit., p 205, صورة 252.

مقابض يمكن ربط هذه الطبلية بغيرها منها (لما كانت ترى آثار طرق شاكوش داخل الطبل، فيعتقد أنها قد طرقت بعد الصب).

يلتف حول جسد الطبلات ثلاثة أشرطة مزخرفة بتقنية الحفر. لف داخل الشريط العلوى العريض بشكل تلقائي، وغطى وسطه بأفرع ملتوية ثنائية الأوراق وخماسية الشرائح والألسنة، وفوق هذه الأغصان الملتوية، توجد كتابة كوفية تذكارية ذات إطارين. وقد أوضح كل من كوهنل "Kühnel" وأوغان "Ogan" أن هذه الكتابة عبارة عن عبارات خيرية، على الأقسام الوسطى تتكون عقد كبيرة، الحروف المزدوجة المنتهية برعوس بشرية متوجة، أما الحروف المفردة فقد انتهت برعوس تنينية. حجم رأس التنين، والأنف المنتهى باتساع كبير، والعيون التى على هيئة لوزات، والحوابب الممتدة التى تخرج من طرفى العين حتى تصل إلى أسفل الأذن، تظهر تشابها كبيرا يصل إلى حد التطابق مع رعوس التنينات الموجودة على مطارق جامع جزيرة الكبير وخاصة شكل الأنف والعين والحوابب.

وأسفل الكتابة الكوفية ذات الرعوس البشرية والثعبانية يوجد شريط ضيق مزخرف بعناصر نباتية مشابهة تماما للأغصان الملتوية الموجودة فى الشريط الأعلى، وأسفل هذا الشريط أيضا يلتف شريط مضفر تتدلى من أطرافه الحادة أوراق نخيلية محورة.

وقد أوضحنا سابقا أن الخطوط المنتهية برعوس بشرية والتى ترى فى زخارف الأعمال المعدنية فقط فى الفن الإسلامى، ظهرت لأول مرة فى خراسان فى النصف الثانى من القرن ١٢، ثم استخدمت فيما بعد اعتبارا من بدايات القرن ١٣ فوق الأعمال المعدنية المصنوعة فى المناطق الغربية من العالم السلجوقي.



صورة ٢٢٣

إن الخطوط ذات الرعوس البشرية والشعبانية التي تزين الطبلات البرونزية التي عثر عليها في ديار بكر، تظهر بعض التشابه مع الخطوط ذات الرعوس البشرية الموجودة فوق الآثار الخراسانية التي ترجع إلى بدايات القرن الثالث عشر. ومع هذا فليس هناك شبيه كامل لذلك النوع من الخط الكوفي التذكاري المتشكل من عقد كبيرة قبل أن تنتهي حروفه القائمة برعوس بشرية وتينية. ولهذا السبب، فإن الطبلات البرونزية التي زخرفت بنوع خاص بها من الخط الكوفي، لو وضعنا أمام ناظرينا أنها قد وجدت في ديار بكر، فإنها تعتبر نتاجا ومالا خاصا بورش ومعامل هذه المدينة. وفي اعتقادي أن التشابه الموجود بين ثعابين الكتابة وثعابين مقابض جامع جزرة الكبير من العوامل التي تقوى الاعتقاد القائل بأن هذه الطبلية قد صنعت في جنوب شرق الأناضول.

وهناك كتابة كوفية أخرى تتشابه إلى حد ما مع الخط الموجود فوق هذه الطبلية، نطالعه فوق إبريق (انظر حاشية ٥١٦) مرتبط بمدرسة خراسان ومؤرخ ببدايات القرن ١٣. فالحروف العمودية القائمة في الكتابة الكوفية المضفرة ذات الرعوس البشرية التي تحيط بجسد هذا الإبريق، الموجود في المتحف البريطاني، مثل الحروف العمودية القائمة على الطبلية؛ مكونة من ثنائيات (انظر تخطيط ٣٦ رقم ١٢).

والكتابة الثانية ذات الرعوس البشرية، والتي تتشابه من ناحية أخرى مع الكتابة الكوفية الموجودة فوق الطبلات، موجودة فوق طاس ذي قوائم ينسب للمدرسة الخراسانية، ويرجع إلى بدايات القرن الثالث عشر ويوجد في بناكوتيك "Pinakotek" في نابولي (انظر تخطيط ٣٥ وحاشية ٤٨٠). إن

الكتابة الموجودة فوق الطاس ليست كوفية، ومع أنها قد كتبت بالنسخ فإن التيجان التى فوق الرعوس البشرية تشبه جدا التيجان التى تشاهد فوق رعوس الحروف ذات الرعوس البشرية فى الخطوط التى تزين الطبلات.

وهناك كتابة ثالثة أيضا تتشابه مع كتابة الطبل البرونزية، ونطالعها فوق مقلمة من أعمال خراسان مؤرخة بعام ١٢١٠م = ٦٠٧هـ وموجودة فى معرض الفرير للفنون فى واشنطن (انظر تخطيط ٣٤ وحاشية ٥٦٥) فكتابة المقلمة قد خطت بخط النسخ مثل كتابة الطاس ذى القوائم الموجود فى نابولي؛ ولكن الحروف ذات الرعوس الثعبانية المستخدمة فى هذه الكتابة قريبة جدا من الحروف ذات الرعوس الثعبانية الموجودة فوق الطبل.

وكما هو واضح؛ فإن الكتابة الكوفية التى تزين الطبل البرونزية بالرعوس البشرية والثعبانية، رغم أنها نوع من الكتابة أو الخط الذى لا مثيل له، فإنها قريبة الأعمال التى ترجع إلى بدايات القرن الثالث عشر من بعض الوجوه، ولو وضعنا هذا التشابه أمام أعيننا فإن الطبل البرونزية التى نعتقد أنها قد صنعت فى ديار بكر، يمكن تأريخها ببدايات القرن الثالث عشر، وعصر الملك الأرتوقى ناصر الدين محمود (١٢٠٠ - ١٢٢٢م = ٥٩٧ - ٦١٩هـ). ويمكن أن نخمن أن الطبل البرونزية الكبيرة والتى على طراز الطبل الموجودة فى متحف الآثار الإسلامية التركية كانت تستخدم فى فرقة الموسيقى العسكرية فنحن نرى طبلتان كبيرتان تشبهان الطبل الأرتوقية من

ناحية القلب فى مشهد^(٨٠٩) (حملة الرايات الذين يبشرون بمقدم العيد
أو بانتصار) فى المنياتورية فى مخطوطة Sehefer-Hariri = سهر
حريرى المكتوبة فى بغداد عام ١٢٣٧م = ٦٥٣هـ.

* * * * *

د- الآثار المصنوعة بتقنية الطرق والمزخرفة بتقنية النقش البارز = الريبوزيه "Repousse"

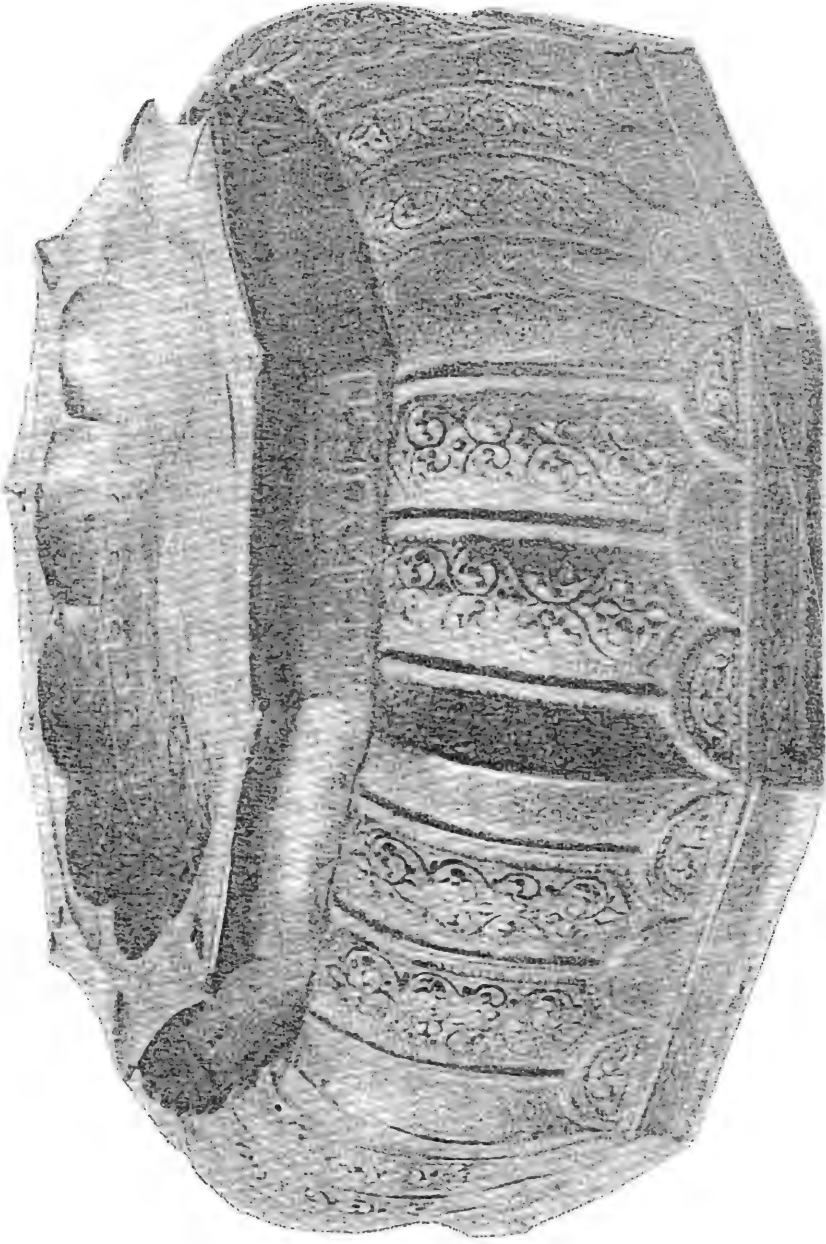
من بين الآثار المعدنية السلجوقية التى يمكننا إرجاعها إلى
الأناضول، أثر صنع بتقنية الطرق، وزخرف بتقنية الريبوزيه. فوق هذا
النموذج الذى نعتقد أنه ربما يكون قاعدة شمعدان؛ وإلى جانب تقنية الريبوزيه
المستخدمة كتقنية رئيسة فى الزخرفة طبقت تقنية الحفر أيضا؛ إن قاعدة
الشمعدان المقيد برقم ١١٨٥٢ فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة (صورة
٢٢٤ a-b) قد نقلت فى عام ١٩٤٠م = ١٣٥٩هـ من متحف طوقات إلى
أنقرة. وقد تحطم القسم العلوى من الشمعدان الذى تم تشكيله بالطرق على
لوح رقيق وقد سمرت قطعة دائرية كلحام فوق الجزء المكسور. يبلغ قطر
القاعدة ٤٥,٥سم وارتفاعها ١٦,٥سم. وقد قسم البدن إلى عشرة أضلاع
رقيقة ومتساوية تتجه من أعلى إلى أسفل. كما قسم الكتف والكوة إلى عشر

⁽⁸⁰⁹⁾ عن الصور المنياتورية "حملة البيارق" التى تأخذ مكانها فى المخطوطة (رقم ٥٨٤٧

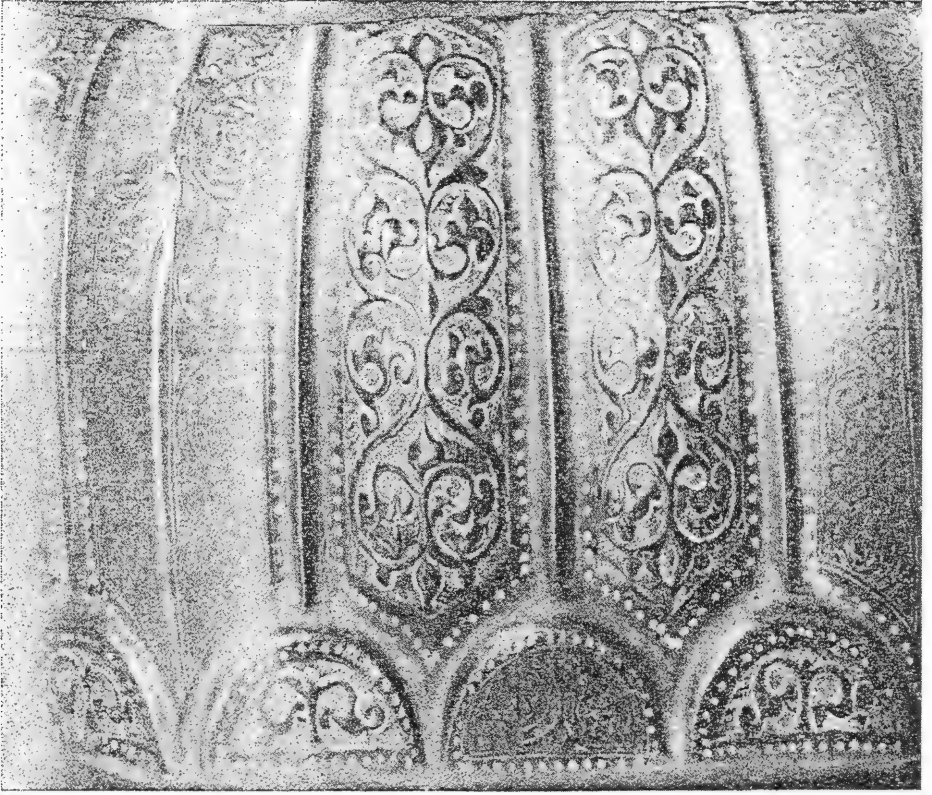
عربي) الموجودة فى المكتبة القومية فى باريس؛ انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p118.

شرائح. وما بقى بين الشرائح من أطراف مدببة قد استقرت فوقها نقوش بارزة على شكل لوزات تم تنفيذها بتقنية الريبوزيه.

وقد انفصلت كل زاوية من الزوايا والأركان العشرة للشمعدان، واتجهت إلى الأجزاء القائمة مرة أخرى بثلاثة أضلاع رفيعة تتجه من أعلى إلى أسفل. (صورة ٢٢٤ b). ومن بين الديوانيات المحاطة بصفوف من الخرز، زخرفت الاثنان اللتان تقعان في الوسط بأغصان نخيلية = "سعف" تم تنفيذها بتقنية الريبوزيه، أما الأقسام الواقعة بجوارها قد صنعت بشكل تلقائي وتم التنفيذ بأسلوب الحفر. وزخرفت من الوسط بغصنين مجولين بكل منهما خمس أوراق ذات شرائح. وأرضية الأجزاء المشغولة بأسلوب الريبوزيه ملئت بأسلوب التقيط المتضاد مع عناصر زخرفية بارزة. وعلى الأقسام السفلية لكل من الزوايا والأركان العشرة التي انفصلت إلى قوائمها، توجد ديوانيات على هيئة نصف دائرة، وفي كل منها ثلاثة أنصاف دائرة. وداخل الديوانيات التي تقع وسط كل من هذه الديوانات المحاطة بصفوف الخرز صقان مزخرفان بالأغصان المجدولة بشكل تلقائي ونفذاً بأسلوب الحفر، أما داخل الديوانيتين الموجودتين على الجوانب فقد زخرف بأغصان سعفية بارزة نفذت بتقنية الريبوزيه. وأسفل الديوانيات التي على شاكلة نصف دائرة يلتف شريط من الضفيرة الرفيعة.



صورة ٢٢٤ a



صورة ٢٢٤ b

إن بدن الشمعدان يدخل إلى الداخل في الموضع القريب من الكتف، ثم يتصل بالكتف ذي عشرة الشرائح متسعا مرة أخرى. وفي المكان الذي اتجه فيه البدن إلى الداخل يوجد شريط كتابي نسخى على القسم الباقي تحت مقدمة الكتف. وهذه الكتابة لا تقدم أى معلومات عن مكان أو تاريخ صنع هذا الأثر. ولكن هناك عبارات دعاء لصاحب الشمعدان. وقد قسمت الكتابة إلى عشرة أقسام؛ وتم قراءتها على النحو التالي:

١- العز الدائم والإقبال الشامل.

٢- وال..... عافية العز....

٣- العاشر الكراوه الصاعده

٤- ال..... العالى الجد

٥- والدولة التقية العامرة

٦- الغالب الرفعة الكاملة

٧- والأمر النافذ الدولة

٨- النجيب الامر العلم الـ

٩- عامل السلامة القاهر الـ

١٠- الدولة النجيب السلامة الدولة) (٨١٠).

وفوق الأقسام الباقية فيما بين البروزات التى فى حجم اللوزة والتى
تزخرف زاوية كتف الشمعدان، تحلل كتابة كتبت هذه المرة بالخط الكوفي،
وقد استقرت داخل الخرطوشات الطويلة الرفيعة. واستقرت بين الكتابة تكوينات
زخرفية مكونة من حيوانين يطارد أحدهما الآخر. ولما كانت حافة كتف
التحفة قد تهرأت، فلم يمكن حل شفرة الكتابة. وكل ما أمكن قراءته هو كلمة
"السلامة" فقط. كما أمكن بصعوبة جمة تمييز هياكل الحيوانين؛ التى اتخذت
مكانها بين الكتابة الكوفية؛ وغالبا ما يكون الحيوانان: غزال/ ثعلب، كلب
صيد/ أرنب، كلب سلوقي/ أرنب، أسد/ ثور، أسد غزال.

(810) أدين بواجب الشكر للدكتور م. روجرس الذى تلطف بقراءة هذه الكتابة.

✦ إن قاعدة الشمعدان ذى الزوايا العشر الموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة؛ ليس لها شبيه سواء من ناحية القالب أو من ناحية الزخرفة فهى قطعة فريدة (ünik)، ومع أنه لم يمكن التوصل إلى أى معلومات تتعلق بتاريخ ومكان صنع هذا الأثر من الكتابة التى تعلوه، فإن إحدى الموثقات المستخدمة فى زخرفة هذه التحفة، يمكن أن تساعد الباحث إلى حد ما فى تأريخ وتحديد منطقة الصنع. فالأغصان المجدولة المزدوجة والتى يوجد فى كل غصن منها خمس أوراق ذات شرائح، والملتفة بشكل تلقائى، والتى تم الحصول عليها بتقنية الحفر فوق البدن، إذا استندنا على خصائص الكتابة والخط لأمكن إرجاعها إلى بدايات القرن الثالث عشر. ولو اعتمدنا أيضا على أشكال رأس الهياكل الثعبانية، لقلنا إنها تشبه إلى حد التطابق مع الأغصان المجدولة (انظر صورة ٢٢٣) والتى نفذت أيضا بتقنية الحفر والمستخدمه فوق الطبله البرونزية التى أرجعناها إلى المنطقة الأرتوقية. فعلى كل من الأثرين ترى الفلزات التى شغلت بتقنية الحفر وقد ارتبطت ببعضها البعض محدثة حروف S الكبيرة مكونة حلزونات منتظمة. وفى وسط الفلزات التى فوق كل من الطبلات أو قاعدة الشمعدان فإن الأوراق ذات الشرائح الخمس والممتدة بشكل حلزوني تشبه بعضها للحد الذى يجعل الباحث يفكر فى كونها قد خرجت من تحت يدى صانع واحد. ولو وضعنا هذا التشابه أمام أعيننا؛ فإن قاعدة الشمعدان الموجودة فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، هى أيضا مثل الطبلات البرونزية؛ يمكن إرجاعها إلى ديار بكر وإلى القرن الثالث عشر.

لقد أوضحنا سابقا، أن أعداد الآثار المزخرفة بالرسوم البارزة والتي تم تنفيذها بتقنية الريبوزيه على كل سطوحها الكبيرة ليست كثيرة في فن المعادن الإسلامية، وأن النقوش البارزة الريبوزيه التي تغطي السطوح الكبيرة، قد استخدمت لأول مرة في خراسان في العصر السلجوقي في نهايات القرن ١٢ وبدايات القرن الثالث عشر، وأنها طبقت على مجموعة الأباريق والشمعدانات (انظر صور ١٠٦ - ١١٢). ونذكر بأن القنديل الذي صنع في قونية عام ١٢٨٠ / ١٢٨١م = ٦٧٩ / ٦٨٠ هـ على يد صانع نصيبيني هو أيضا (انظر صورة ١٩٤) أثر قد زخرف بكل من تقنية التخریم وتقنية الريبوزيه أيضا. ومن بين القناديل السلجوقية الموجودة والمزخرفة بتقنية الريبوزيه فإن القنديل الذي صنع في الأناضول والمؤرخ في ١٢٨١ / ١٢ / ١٠، هو الوحيد الذي يمكن ربطه بتراث الفن المعدني الخراساني سواء من ناحية الزخرفة بالريبوزيه أو لكونه قد استخدم أكثر من تقنية زخرفية.

إن قاعدة الشمعدان رقم ١١٨٥٢ في سجلات المتحف الإثنوغرافي في أنقرة أيضا، قد زخرفت بتقنيتين زخرفيتين، وانتشرت على كل بدنه الرسومات البارزة، ولذلك فهو يعد من هذه الناحية استمرارا للعنات الموروثة في الفن الخراساني. هذا الأثر الذي نخمن أنه قد صنع في المنطقة الأرتوقية في بدايات القرن الثالث عشر، إلى جانب قنديل قونية المؤرخ في عام ١٢٨٠ / ١٢٨١، يعتبر النموذج الثاني المزخرف بأسلوب الريبوزيه والذي يرجع إلى عصر سلاجقة الأناضول أحد هذين الأثرين الذين يظهران نضجا باهرا من ناحية الصنعة؛ فسواء صنعا في منطقة أرتوقية في النصف الأول من القرن ١٣ أو في منطقة قونية في النصف الثاني من القرن نفسه، فإننا على قناعة أنهما قد وجدا في ورش للفن المعدني الذي تطور بناء على عمل وسعى مستمر على تقنية الريبوزيه.

ويتضح أنه في بدايات القرن الثالث عشر كانت الفنون المعدنية على مستوى متقدم جداً، وخاصة في منطقة أرتوقية، فهذه المنطقة بعد أن احتلها الأيوبيون عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ شهدت نزوح عدد كبير من صناع فن المعادن المهرة إلى مناطق أخرى، ونعتقد أن وجهتهم في تلك الفترة كانت إلى قونية التي كانت مركز الأناضول خلال ذلك العصر. ففي الوقت الذي تعرضت فيه منطقة جنوب شرق الأناضول للاحتلال المغولي سنة ١٢٥٩م، نزح منها الصناع إلى قونية. وإن وجود توقيع صانع نصيبيني فوق قنديل قونية المصنوع عام ١٢٨٠ / ١٢٨١، والذي يحمل الخصائص والسمات الخاصة بمنطقة أرتوقية الموجودة فوق بعض من الآثار التي أرجعناها إلى قونية لما يؤيد زعمنا هذا.

هـ - الآثار المصنوعة بتقنية الصب أو الطرق والمزخرفة بتقنية النقش أي التكفيت

إن إحدى التحف التي يُمكن أن نرجعها إلى الأناضول من بين الآثار المعدنية السلجوقية المزخرفة بتقنية النقش، هي مرآة ذات مقبض قد تم صبها من الصُّلب وهي معروضة في متحف "سراي طوب قايي" في إستانبول. (صورة ٢٢٥ a-b) ^(٨١١). يبلغ قطر الجزء الدائري من هذه المرآة المقيدة تحت رقم ٢/١٧٩٢ في سجلات الجرد، ٢١سم، وطولها مع المقبض معاً ٤١,٥سم. هذه المرآة، هي النموذج الوحيد المصنوع من الصُّلب من بين آثار

^(٨١١) انظر: Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, p 288, fig. 222;

Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p 166 - 167, صورة

165; Grube, E. J. op. cit., p 97, fig. 48; Rice, D. S. "A Seljuk

Mirror", op. cit., p 290, fig. 5 - 7; Sceratto, U. op. cit., p 75.

العصر السلجوقي المعدنية والتي بقيت إلى يومنا الحاضر. شُغل سطح هذه المرأة بشخوص تم تنفيذها بالنقش الغائر بالإضافة إلى تَكَفَّيت هذه النقوش بالذهب. إن التَرصُّيع الذَّهَبِي المنفذ على هيئة خطوط رفيعة طرق بالشاكوش فوق التَّلَمَّات الدقيقة التي انفتحت على الجانبين.

وفى وسط المرأة الصُّلْبِيَّة، تظهر ميدالية كبيرة قُطرها ٤,٥ اسم، وحول هذه الميدالية المزخرفة بتكوينه زخرفية عبارة عن (فارس صيَّاد يصطاد بطائر الباز) يلتف شريط مكوَّن من هياكل حيوانية تُطارِد بعضها. إن الفارس الصيَّاد (صورة ٢٢٥ b) يبدو وقد أمسك بيده اليمنى اللجام الذهبي للجواد، وعلى يده اليسرى - التي ارتدى قفازاً عليها - يقف طائر الصيِّد = الباز". ولما كانت قد رُسِمَت هالة حول رأس الفارس، فهذا يدل على أنه شخصية مهمة. إن الصياد صاحب الوجه المستدير كالبدر، والعينين اللتين تأخذان شكل اللوز، والشَّعر الطويل والذي يبدو بدون لِحْيَة، يجسد شَخْصِيَّة أمير سلجوقي نَمَطِي سواء بملابسه أو سمة وجهه. أما ذيل الجواد الرافع لقدمه اليمنى فمعقود مثل جباد أواسط آسيا، وعلى حافة غطاء السَّرَج الذى يجلس عليه الصيَّاد الفارس نَشاهد كتابة أُمْنِيَّات طيبة تم كتابتها بخط النسخ.

وقد أوضحنا فى القسم الذى عرَّفنا فيه بالمرايا السلجوقية (انظر صورة ٨٩ حاشية ٤٨٨) المزخرفة بتكوينه "صيد الفارس" والموجودة فى البلدان الأجنبية، أن المرايا التى استخدمت هذا الموضوع قد اسْتُوْحَت من مرايا القراخانيين^(83*) التى تعود إلى القرون العاشر والحادى عشر، والثانى عشر أى الرابع والخامس والسادس الهجرية (انظر صور ٨٧ - ٨٨ وحاشية ٤٨٢ - ٤٨٥). وأَوْضَحْنَا كذلك أن مشاهد "الصيِّد بطائر الشاهين" أو "بالفهد

المُدْرَب" ذات أصول ترجع إلى أواسط آسيا (انظر حاشية ٤٨٣ - ٤٨٦). وكما أشرنا سابقاً، أيضاً، فإن هيكل الصيَّاد الذى يصطاد بطائر الباز، وقد رُسِم فوق حصان معقود الذيل، قد شوهدت لأول مرة فى الفنون الإسلامية فى زخرفة طبق سيراميكى يَرْجِع إلى نيساپور وإلى القرن العاشر (انظر حاشية ٣٢١). ونذكر بأن هناك تكوينة مشابهة تعلى سطح ميدالية ذهبية ترجع إلى نهايات القرن العاشر وموجودة فى معرض الفرير للفنون (انظر صورة ٤٠ b) وهكذا شيئاً فشيئاً وَجَدت تكوينة (الصيَّد بطائر الباز) رواجاً، وكما راجت فوق الآثار المعدنية فى العصر السلجوقي، فإنها قد استُخدِمت كثيراً أيضاً فى زخرفة سيراميكيات إيران - خاصة كشان والرى - والتى تُستخدَم فى تقنياتها المينه minai واللستر "Lüstr". ولقد قام غ. اوناي بتأريخ كل قطع السيراميك السلجوقية الإيرانية المُزْدانة بمشاهد صيد الفارس ببدايات القرن الثالث عشر^(٨١٢).

⁽⁸¹²⁾ عن السيراميك السلجوقي الإيراني المؤرخ ببدايات القرن ١٣ والتى استخدمت تكوينة "الصيِّد بطائر الباز" انظر: Öney, G. "İran Selçukluları ile Mukayeseli", op. cit., 1-3, 5, 7-9, 12-14.



صورة ٢٢٥ b



صورة ٢٢٥ b

إن أقرب شبيه لهيكل الصياد - الفارس الذى يصطاد بطائر الباز
والذى يأخذ مكانه فوق المرأة الصليبية، نواجهها فوق فخاريه^(٨١٣) من المينا
تعود إلى قصر قونية، ومعرضة فى متحف الآثار الإسلامية التركية.

وإذا كانت ترميمات الزخارف الجصية البارزة على قصر قونية قد
أرجعت إلى عهد علاء الدين كيغوباد الأول (١٢٢٠ - ١٢٣٧م = ٦١٧ -
٦٣٥هـ)، فلا بد وأن نقبل بأن سيراميكيات هذا البناء المنفذة بتقنية المينا
ترجع إلى عهد قليج أرسلان الثانى (١١٥٦ - ١١٩٣م = ٥٥١ - ٥٩٠هـ)
^(٨١٤). وفى اعتقادى أن سيراميكات قصر قونية المزخرفة بالمينا وعليها
زخارف مشاهد الفارس الصياد، مثل السيراميكيات الإيرانية (انظر حاشية
٨١٢) تقوى وتدعم الاحتمال القائل بأنها تعود إلى بدايات القرن ١٣.

إننا نصادف أيضا هيكل الفارس - الصياد الذى يصطاد بطائر
البازى فوق شواهد القبور السلجوقية الأناضولية فى القرن الثالث عشر.
فيعتقد أن هذه التكوينات الزخرفية أن تتعلق برمز القبر فى معتقدات أواسط
آسيا. فهذه التكوينات نفسها نشاهدها فوق الشواهد التى ترجع إلى القرنين ١٤،
١٥ فى الأناضول^(٨١٥). وداخل مشهد الصيد القائم فى وسط المراية الصليبية،

^(٨١٣) انظر Yetkin, Ş. Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul, 1972, p 114, Levha III.

^(٨١٤) انظر İdem. "Türk Çini Sanatında bazı önemli örnekler ve teknikler", Sanat Tarihi Yıllığı, I, İstanbul, (1964 - 65), p 62;
Öney, G. "Atlı Av Sahneleri", op. cit., p 132.

^(٨١٥) عن شواهد القبور المزخرفة بمشاهد الصيد بطائر الباز والتى ترجع إلى الأناضول
فى القرن ١٣؛ انظر: Öney, G. "Atlı Av Sahneleri", op. cit., p 130 - 131, صور 131-132, bak: İbid., p 131 - 132, صور 17-19, 18-19.

يرى كلب سلوقى راکضا فوق الأرض، وقد ربط فى سرج الجواد من الطوق الذى فى رقبته، وهیکل الكلب المربوط فى هذا السرج، والذى يختلف عن الكلاب السلوقية التى تتابع وهى تجرى حرة دائما فى مشاهد الصيد التى تعلو الآثار السلجوقية، ليزکر بهیاکل کلاب الصيد المربوطة من عنقها فوق النقوش الحجرية التى تظهر فى حفريات حران (انظر حاشية ٧٩٣). كما أن تكوينة الفارس القناص التى أخذت موضعها ويبدو فيها هیکل البازى حرا نشاهدها على النقوش الجصية على سراى قوباد آباد (حوالى ١٢٣٦) فى بيشهیر^(٨١٦). وحول رأس الفارس فى الزخارف الجصية تعلو هالة كتلك التى حول الفارس الموجود فوق زخارف المرأة.

وفوق الركن العلوى لمشهد الصيد على المراية الصليبية نرى بطة برية طائرة، وتحت القدمين الأماميين للجواد تماما نرى هیکل تتين ضخم يتكون جسده من وصلة كبيرة، وفى الطرف الخلفى نشاهد ثعلبا يركض هاربا. ومن بين هذه الحيوانات التى يتضح أنها تصور الصيد وتمثله، نجد تمثال تتين ضخم رسم وجها لوجه مع الفارس وهذا يجعلنا نفكر فى أنها خليط من مشهد "قتل القديس جورج للتتين" الموجودة فى الإيكنوغرافيا المسيحية وهذا المشهد "الصيد بطائر البازى" تكوينة أصلية لأواسط آسيا. فتكوينة "الفارس القناص الذى يصارع التتين" تشاهد على فنون أواسط آسيا، ومثال ذلك أنها تشاهد على الزخارف الجدارية فى پنجنکت (فى القرنين ٧، ٨). ولكن مشهد "الفارس القناص مع التتين" التى تأخذ موضعها فى زخرفة الآثار التى تنتمى إلى المناطق الشرقية للعالم الإسلامى، من الممكن التفكير

⁽⁸¹⁶⁾ انظر Otto-Dorn, K. "Bericht über die Grabung in Kobadabad : 1966", op. cit., p 477, abb. 31.

فى أنها مستوحاة ومرتبطة بمنقبة^(٨١٧). "قتل رستم للعملاق"^(٨٤*) التى تحكى فى "شاهنامه الفردوسى" التى تعتبر ملحمة شرقية. أما تكوينة "الفارس القناص والتنين" الموجودة فوق المرأة المصنوعة من الصلب، فنظن أنها قد رسمت مستوحاة من خرافة "قتل القديس جورج للثنين" التى تشاهد بكثرة فى زخارف الآثار البيزنطية فى الأناضول أكثر من كونها مشهدا مأخوذ من الشاهنامه. فإن مشهد "قتل القديس جورج للثنين" نشاهده فى اللوحات الجدارية للكنائس البيزنطية المؤرخة فيما بين القرن التاسع إلى الثالث عشر، وخاصة فى منطقة قبادوقيا (Kapadokya)^(٨١٨). إن استخدام موضوع مأخوذ عن الإيكولوجرافية المسيحية متحدة مع مشهد "الصيد بطائر البازى" كتكوينة ذات جذور أواسط آسيوية كتكوينة خاصة tipik للآثار المعدنية لسلاجقة الأناضول. ونذكر بأن الطاس المزخرف بالمينا والذى صنع باسم ركن الدين داود الملك الأرمنى على حصن كيفا (انظر صورة ١٦٦) وكذا المرأة البرونزية التى تحمل اسم نور الدين آرتوق شاه من أرتوقى خربوط (انظر صورة ٧١) فكلاهما قد استخدم فى زخرفتها مشاهد خليطة من المونيفات البيزنطية الأصلية والشرقية كذلك.

إن مشهد قتل القديس جورج للثنين يرى أيضا فوق أثر آخر يرجع إلى سلاجقة الأناضول فى زخرفة جصية بارزة على قصر يرجع إلى عام

⁽⁸¹⁷⁾ انظر، Rice, T. T. op. cit., p 106 - 107، صورة 89.

⁽⁸¹⁸⁾ عن مشهد قتل "القديس جورج للثنين" والذى يشاهد على جدران الكنائس البيزنطية فى

قبادوقية؛ انظر: Thierry, N. Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dağı, Paris 1963, Pl. 93 A, Belisırma St. George (kırk dam altı) kilisesinde (1283 - 95); İdem. "Les Églises Rupestres", Arts de Cappadoce, Genève, 1971، صورة 99، Göreme, 18 no. lu kiliseden (11 inci yüzyıl).

(١٢٢٠ - ١٢٣٧م = ٦١٧ - ٦٣٥هـ) على عهد علاء الدين كيقوباد^(٨٩). على هذا النقش البارز الموجود بمتحف الآثار التركية الإسلامية في إستانبول، يظهر هيكل قناصين تحيط برأسيهما هالة، وصورا وهما فوق جوادين قد عقد ذيليهما. وأحد القناصين يقتل أسدا بسيفه، بينما القناص الآخر يقتل التين الذي يزحف عند قدمي الجواد بمزراقه. إن هيئة ذيلي الحصانين المعقودين في هذا المشهد لتشبه إلى حد بعيد ذيل الجواد الموجود فوق المرأة الصليبية.

وحول الميدالية المزدانة بمشهد فارس قناص على المرأة الصليبية؛ يلتف شريط مكون من هياكل حيوانية تطارد بعضها. هذه الهياكل، بصفة عامة كانت تجرى نحو اتجاه واحد، والفارق هنا على هذه المرأة الصليبية أن الحيوانات تبدأ من النقطة التي تعلق منها المرأة وتتقدم في اتجاهين مختلفين. إن صفوف الحيوانات التي تتقدم في اتجاهات مختلفة ترى أيضا فوق زخارف مرآة أخرى (انظر صورة ٨٩) قد ازدانت بمشهد "الصيد بطائر البازي"، وتعود إلى خراسان أو "ما وراء النهر" في القرن الثالث عشر.

على القسم العلوي للشريط الملتف حول حافة المرأة الصليبية، يوجد في الوسط تينان استقرا بشكل متقاطع، يتكون جسدهما من قطعة موصولة كبيرة، وتنتهي أطراف الأجنحة والأنف والرقبة بحلزونيات. هذان التينان اللذان يحاولان قضم أجنحتيهما؛ يتشابهان تشابها كبيرا مع التينيات الموجودة على مطارق باب جامع جزيرة الكبير. سواء من ناحية أوضاعها أو أشكال رعوسها أو أجسادها المكونة من عقدة واحدة (انظر صورة ٢٢٠). فشكل الرأس لدى التينيات الموجودة فوق المرأة، وخاصة فيما يتصل بالأنف وانتهائه بحلزونة ضخمة، قريب جدا من الهياكل التينية المستخدمة في الكتابة التي تعلو سطح الطبلات البرونزية التي تم إرجاعها إلى بدايات القرن الثالث عشر.

⁽⁸¹⁹⁾ انظر. Sarre, F. Konya Köşkü, p 59, Levha 11.

تتكون تكوينة الحيوانات التي تتقدم في اتجاهين مختلفين نحو تكوينة التتئين الموجودة أعلى مبتدئه من النقطة التي تتوحد فيها المرآة مع المقبض، تتكون من هياكل غرفين ودب قنطورس = سنتور^(85*) وجيلان. إن هياكل الحيوانات هذه التي تتحرك من نقطة بداية واحدة وتتجه نحو التكوينة الزخرفية الرئيسة التي في الوسط وتتقدم في اتجاهين مختلفين، ترى أيضا على شريط^(٨١٩) يلف حافة كمر شباك حجري (نهاية القرن ١٢ - بداية القرن ١٣) على هيئة نصف دائرة وقد عثر عليه في قوباجي "Kubaçi" بداغستان. إن هياكل الحيوانات التي تحتل مواضعها فوق الزخارف البارزة في قوباجي، تقترب إلى حد كبير مع الهياكل الحيوانية التي تزين حافة المرآة الصليبية سواء من ناحية التكوينة نفسها أو من ناحية الأساليب المستخدمة فيها. وعلى الزخارف الحجرية كما هو الحال على المرآة الصليبية فإننا نرى أن الحيوانات الحقيقية قد اتخذت مكانها جنبا إلى جنب مع الحيوانات الخرافية.

إن التتين الأقرب إلى المقبض من الحيوانات التي تلتف حول إطار المراية الصليبية، هي هياكل غرفينية منتهية أطراف ذيلها برأس تتين. ومع أن هيكل الغرفين يرى فوق عدة آثار معدنية لسلاجة الأناضول (انظر صور ١٦٣ / ١٦٦ / ١٦٧ / ٢١٩) وفوق فخارية نجمية معروضة في متحف مدرسة قاراتاي في قونية (انظر حاشية ٧٩٧) فإنه يصادف بشكل أندر من هيكل "الغرفين المنتهى طرف ذيله بتتين). هذا الهيكل أيضا، من الممكن أن نخمن

⁽⁸¹⁹⁾ عن كمر النافذة التي تعود إلى قوباجي والموجود في معرض الفريز؛ انظر:

Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 82.

أنه التكوينة الزخرفية التى اتحد فيها هيكل واحد كرمز الشمس والقمر معا، مثل تكوينة "السفينكس الذى تنتهى أطراف ذيله بالتين" والتى تشاهد فوق الآثار المعدنية لسلاچقة الأناضول فى القرن ١٣ (انظر رسوم d ١٩٥، ٢٢٢ a-b) و "الأسد الذى تنتهى أطراف ذيله بتينيات" (انظر صورة h ١٩٥ و ١٩٦ b). إن أجنحة الغرفينات الموجودة على المرايا الصليبية قد انفصلت عن الشرائح المنتهية أطرافها بحلزونيّات. أما ما يشبه هذه الأجنحة إلى حد كبير، ولكن بسبب فقدان جزء الرأس، لا نستطيع أن نخمن ما إذا كان أسداً مجنحاً، أو غرفينا، أو سفنكسا فنصادفها أمامنا على نقوش جصية ترجع إلى قصر علاء الدين كيقوباد فى قونية لحيوان آخر ذى أربع قوائم^(٨٢٠).

نرى أمام هياكل الغرافين الموجودة فوق المرأة الصليبية، هيكلًا لدب قد اتخذ مكانه أمام كل غرفين. إن هيكل الدب الذى يستخدم على نطاق ضيق جدا بالقياس إلى الحيوانات الأخرى فى زخرفة الفنون المعدنية فى العصر السلجوقي، نراه أيضا فوق إحدى السيراميكيات فى سراى قوباد آباد (حوالى ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ)^(٨٢١).

كما تم تصوير قنطورس ينتهى ذيله برأس تينين أمام كل هيكل من هياكل الدببة، وقد أمسك القنطورس فى يده قوسا وسهما. والقسم العلوى

⁽⁸²⁰⁾ عن هذه الزخارف الجصية البارزة الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية، انظر:

Sarre, F. Konya Köşkü, p 60, Levha 12.

⁽⁸²¹⁾ انظر : Otto-Dorn, K. - Önder, M. "Bericht über die Grabung in Kobadabad (Oct. 1965)", Archäologischer Anzeiger, Heft 2, Berlin, (1966), p 178, صورة 12.

للقنطورس اعتبارا من الخصر إلى أعلى جاء على هيئة إنسان ومن الخصر إلى أسفل على هيئة مخلوق أسطوري حصان. ولكن جسد القنطورس الموجود فوق المراية الصليبية لا يشبه الفرس، بل يشبه جسد الغرافين نفسها الموجودة فوق الأثر نفسه، أى يشبه جسد أسد. وأجنحة القنطورس أيضا مثلها كمثلي أجنحة الغرافين وزوج التتین تتقسم إلى شرائح وتنتهي أطرافها بحلزونيّات. وكما سبق القول، فإن هيكل القنطورس المستعد لإطلاق السهم، يعتبر رمزا ويمثّل برج القوس "Sagittarius". إن هذا الهيكل كثيرا ما يصادفنا فوق الآثار المعدنية السلجوقية المزخرفة برموز البروج، وبصفة عامة، على الهيئة التي تشاهد على المرأة الصليبية، فقد تمّ تصويره مع كوكب الجوزهار "Cevzehir" كوكب "Pseuds" الجوال الذي يقع تحت تأثير التتین. إن برج القوس وكوكب الجوزهار "يعني هيكل القنطورس والتتین" يرى القنطورس وهو يصوب سهمه نحو ذيله الذي على شكل تتین وقد اتجه نصفه العلوي إلى الخلف. أما هيكل القنطورس الموجود فوق المرأة الصليبية فهو يصوب سهمه نحو الجيلان الذي يجري أمامه. إن هيكل القنطورس (انظر تخطيط ٤٣ الصف الثاني e) المصور مع رموز البروج الأخرى دائما على زخارف الآثار المعدنية الخراسانية المؤرخة بنهايات القرن ١٢ وبدايات القرن ١٣، يظهر أحيانا مع إشارات البروج في المنطقة الأرتوقية (انظر مثالها صورة ١٧١، ١٧٢) على المرأة الأرتوقية التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن ١٣، وعلى النقوش الحجرية البارزة المؤرخة بالنصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي أى السادس الهجري فوق

جسر جزرة^(٨٢٢)، وأحياناً تكون متكررة وبشكل مستقل كما هو الحال على النقود^(٨٢٣). المَصْرُوبَةُ في ماردین عام ١٢٠٢م = ٥٩٩هـ. ولما كانت الحيوانات التى تلتف حول حافة المرأة الصليبية ليست حيوانات بُرْجِيَّة، ولما كانت هذه الهياكل الحيوانية البُرْجِيَّة لا يبلغ عددها اثنى عشر حيواناً لتُمثِّل الأبراج الاثنى عشر، لهذا فإن هيكل القنطورس الذى يأخذ مكانه بين هياكل الحيوانات الجارية لا نظن أن استخدامه يُمثِّل رمزاً لبرج القوس فوق هذا الأثر؛ بل نُخمن أن استخدامه كان من أجل جلب الحظ لصاحبه للأسباب الطَّلَسْمِيَّة التى يحملها القنطورس كمخلوق خُرَافى مثله كمثل التتين والغرفين. وأمام هياكل القنطورس، وبجوار تَكْوِينَةِ زوج التتين الموجود فى الوسط، نرى هيكلاً لجِيلَانَات قد أدارت وجوها نحو التتينات أحدها له قرنين، والآخر بدون قرنين ونجد ما يشبه هذا الجيلان شَبْهاً كبيراً فوق الزخارف الجِصِّيَّة البارزة^(٨٢٤) التى تعلو قصر قونية. فهيكَل الجيلان الذى يُشاهد فوق الزخارف البارزة لقصر قونية يطارد كركدن "Ünikorn". هذا الكركدن المُجَنِّح والذى ينتهى طرف ذيله برأس تتين، قد صُوِّر كمخلوق خرافي. وكذلك فإن الجيلان الموجود فوق المرأة الصليبية، مثله كمثل الذى

و ١١٤ p, op. cit., Hartner, W. "The Pseudo Planetary Nodes...", (822) 137.

(823) عن السكة التى ضربت عام ١٢٠٢م باسم ملك ماردین (ناصر الدين آرتوق أرسلان) (١٢٠٠ - ١٢٣٩). انظر: Butak, B. op. cit., Kat. no. 41; Galib: Edhem, İ. op. cit., Pl. III, no. 68; Lane-Poole, S. op. cit., Pl. IX, no. 429.

(824) انظر. Sarre, F. Konya Köşkü, Levha 17, alt sol.

فوق الزخارف البارزة فوق قصر قونية، يطاردها حيوان خرافى أيضا "القنطورس".

ونعتقد أن أن الحيوانات الحقيقية من بين الحيوانات التى تحيط بحواف مشاهد الصيد فوق المرآة الصليبية مثل الدب والجيلان استخدمت كحيوانات صيد، وأن المخلوقات الخرافية كالقنطورس والغرفين والتنين التى تطارد هذه الحيوانات، قد استخدمت كحيوانات طلسمية تجلب الحظ فى الصيد.

ولا يوجد بين المرايا السلجوقية؛ ما يشبه المرآة الصليبية الموجودة فى متحف "سراى طوپ قاپى" شبيها تماما ولكن الهياكل الموجودة فوق هذه التحفة، تتشابه كلها إلى حد كبير مع الهياكل التى تشاهد فى زخارف الآثار التى صنعت من مختلف الخامات وترجع إلى سلاجقة الأناضول. ونصادف نماذجها كثيرا على عدة نماذج: فتكوينة الفارس القناص الذى يصطاد بطائر البازى، تشبه ما نراه فوق سيراميكة مزخرفة بالمينا ترجع إلى قصر قونية (انظر حاشية ٨١٣)؛ وتكوينة الفارس الذى يصارع التنين، نراها أيضا على زخارف جصية بارزة على قصر قونية أيضا (انظر حاشية ٨١٩). وتكوينة الفارس القناص المرسوم مع كلب الصيد السلوقي، نراها أيضا على زخارف جصية بارزة ترجع إلى سراى قوباد آباد فى بيشهير، (انظر حاشية ٨١٦)، وهيكل الكلب المربوط من رقبتة، نراه أيضا على النقوش الحجرية التى استخرجت من حفریات حران (انظر حاشية ٧٩٣)؛ وتكوينة التنينين اللذين يعضان أجنحتيهما، نشاهدها على المطارق البرونزية للجامع الكبير فى جزيرة، (انظر صورة ٢٢٠)، وهيكل الجيلان الذى يطارد من طرف حيوان

خرافي، نشاهدها فى زخارف جصية بارزة ترجع إلى قصر قونية (انظر حاشية ٨٢٥)؛ وهىكل القنطورس الذى ينتهى ذيله بتنين والمستعد لإطلاق سهمه، نرى شيها له على النقوش الحجرية على جسر جزرة، (انظر حاشية ٨٢٣)؛ وهىكل الدب على العملة الأرتوقية المضروبة فى عام ١٢٠٢م = ٥٩٩هـ فى ماردين (انظر حاشية ٨٢٤) وعلى المرايا الأرتوقية (انظر صور ١٧١، ١٧٢) نراه على فخارية تعود إلى سراى قوباد آباد؛ (انظر حاشية ٨٢٢)؛ وهىكل الغرفين الموجود على بلاطة سيراميكية ترجع إلى سراى قوباد آباد (انظر حاشية ٧٩٧)، نصادفه فوق توكة حزام فضية أرجعناها إلى "المنطقة الأرتوقية" بالأناضول (انظر صورة ١٦٣) نراها على طاس أرتوقى مزخرف بتقنية المينا (انظر صورة ١٦٧) وعلى ميدالية برونزية (انظر صورة ٢١٩).

إن هذه النماذج التى عدناها سابقا، والتى ترجع إلى عهد سلاجقة الأناضول، تشير إلى أن المرأة الصليبية الموجودة فى متحف سراى "طوب قايى" هى أثر راجع إلى الأناضول أيضا، وهذه المرأة مثل معظم الآثار السلجوقية الأناضولية المصنوعة بتقنية الصب، يمكن أن نخمن أنها صنعت فى قونية على يد صانع فى منطقة أرتوقية أو صانع يتبع جنوب شرق الأناضول وقد هاجر إلى قونية. ومما يؤيد هذا القول هو استخدام تقنية التكفيت فوق هذه المرأة الصليبية. وقد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالآثار المعدنية السلجوقية الأناضولية الموجودة فى البلدان الأجنبية، أن عدد القطع الأناضولية المزخرفة بتقنية التكفيت تعتبر قليلة بالقياس إلى القطع التى ترجع إلى إيران وبلاد ما بين النهرين، وأن النموذج الوحيد الذى قطعنا

بأنه يرجع إلى الأناضول من بين الأعمال التى طبقت هذه التقنية، اسم فخر الدين قره أرسلان (١٢٦١ - ١٢٩٣م = ٦٦٠ - ٦٩٣هـ) ابن الغازى ملك أرتوقية، هى طاس من النحاس الأصفر موجود فى مجموعة خاصة فى باريس (انظر صورة ١٧٧، حاشية ٧٣٢). وبالإضافة إلى هذا النموذج الذى يمكن إرجاعه إلى المنطقة الأرتوقية، نجد من بين الآثار التى ترجع إلى عهد السلاجقة وطبقت تقنية الترصيع، هناك مرآة مزخرفة بإشارات البروج الإثنى عشر وموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر حاشية ٤٩٢) وكذا شمعدان مزخرف بهيكل عقاب مزدوج الرأس وموجود فى مجموعة صاره فى برلين الغربية، (انظر صورة ١٧٨ وحاشية ٧٣٣)؛ إذ يمكن إرجاعها إلى المنطقة الأرتوقية اعتمادا على أنها تقترب إلى حد كبير مع الآثار الأرتوقية الأخرى التى تستخدم التكوينه نفسها.

إن الغالبية العظمى من الآثار السلجوقية الأناضولية التى تتشابه إلى حد كبير مع الهياكل الموجودة فوق المرأة الصليبية هى نماذج تعود إلى النصف الأول من القرن ١٣. وفى اعتقادى أن المرأة الصليبية هذه التى خمننا أنها صنعت على يد صانع تابع لمنطقة أرتوقية، أو صانع أناضولى من الجنوب الشرقى قد هاجر إلى قونيه، هذه المرأة نعتقد أنها أثر يرجع صنعها إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر. والتطعيم بالذهب نعتقد أنه فوق المرأة، لمما يدعم ويقوى الاعتقاد والتخمين أنها نموذج يعود إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر. وكما سبق أن أوضحنا أيضا فمن النادر مصادفة تطعيمات ذهبية فى فن المعادن الإسلامية فيما قبل أواسط القرن الثالث عشر. والنموذج الوحيد الذى يشكل استثناء من الآثار المطعمة بالذهب

والمؤرخة، والتي ترجع إلى ما قبل أواسط القرن الثالث عشر هي مائدة كهانة^(٨٢٥) مؤرخة بعام ١٢٤١ / ١٢٤٢ م = ٦٣٩ / ٦٤٠ هـ وموجودة في المتحف البريطاني.

وللمرأة الصليبية الموجودة في متحف سراي "طوب قايي" أهمية كبيرة لكونها الأثر الوحيد الذى صنع من الصلب فيما بين الآثار المعدنية للعصر السلجوقي، ولكونها أيضا أحد النماذج النادرة جدا، التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر والمزخرفة بالترصيع الذهبي.

* * * * *

أما النموذج الآخر الذى نظن أنه يرجع إلى الأناضول من بين الآثار المعدنية فى العصر السلجوقي والمزخرفة بتقنية التكفيت؛ فهو إبريق من النحاس الأصفر (صورة ٢٢٦ a) ينقصه القسم الذى يعلو الكتف، محفوظ فى مخازن متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، إن هذا النموذج المقيد فى سجلات جرد المتحف تحت رقم ١٠٢ والذى يعد من النماذج الإسلامية النادرة المزخرفة بمشاهد مأخوذة عن الإيكنوغرافية المسيحية، تناوله د. س. رايس^(٨٢٦) لأول مرة عام ١٩٥٤ م = ١٣٧٤ هـ. ولما كان القسم الموجود من الإبريق هو القسم الذى يلى الكتف إلى أسفل فقط، فقد عرفه رايس على أنه (قدح كبير) = دورق.

: Barrett, D. op. cit., Pl. 16 - 17; RCEA, vol. XI, p 135, no. ⁽⁸²⁵⁾ انظر 4202.

: Rice, D. S. "The Seasons and the Labours of the Months in ⁽⁸²⁶⁾ انظر Islamic Art", Ars Orientalis, I, (1954), p 34.



صورة ٢٢٦ a

وقد نشر أ. باير "E. Baer"^(٨٢٧) فى عام ١٩٧٤م التكوينات الثلاثة ذات الهياكل التى تأخذ مواضعها فوق الإبريق الموجود فى متحف الآثار الإسلامية والتركية. وقد أرجع باير هذا الأثر إلى شمال بلاد ما بين النهرين "ميزوپوطاميه" وإلى أواسط القرن الثالث عشر.

يبلغ ارتفاع قاعدة الإبريق والذرة المتبقى من البدن - والموجود اليوم تحت رقم ١٠٢ فى سجلات الجر : لمتحف الآثار الإسلامية والتركية، والتى توضح السجلات أنه قد أحضر عام ١٩١١م من تربة سيد بطل غازي^(٨٦*) فى إسكيشهير - يبلغ ٢٢سم، وقطر الفوهة ١٦,٥سم. هذا الأثر المصنوع بتقنية الطرّق زُخرف بأسلوب التكفيت، واستخدمت الأوراق الذهبية والفضية فى عملية التكفيت هذه، ورُصِّعت التكوينات الشخصية، والكتابة والأفرع الملطوية التى تغطى الأرضية بأوراق الفضة، أما الروزيتات = الورديات الصغيرة المملوءة برسوم هندسية بداخلها؛ فقد كُفِّت بأوراق الذهب، ومما يؤسف له أن أغلب التطعيم قد تساقط.

يتكون الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجر، يتكون بدنه وقاعدته من ثمانى زوايا، والقسم المؤدى من الجسد إلى القاعدة عليه ثمانية أقسام خماسية الشكل، وتم الفصل بين الأضلاع بزخارف عبارة عن عناصر من حشَف أى قشر السمك. وهذه الزخرفة نفسها الكنارية نفسها، تلتف حول أطراف الشريط الموجود على القسم العلوى من البدن، وعلى حافة قدم الجواد أيضاً.

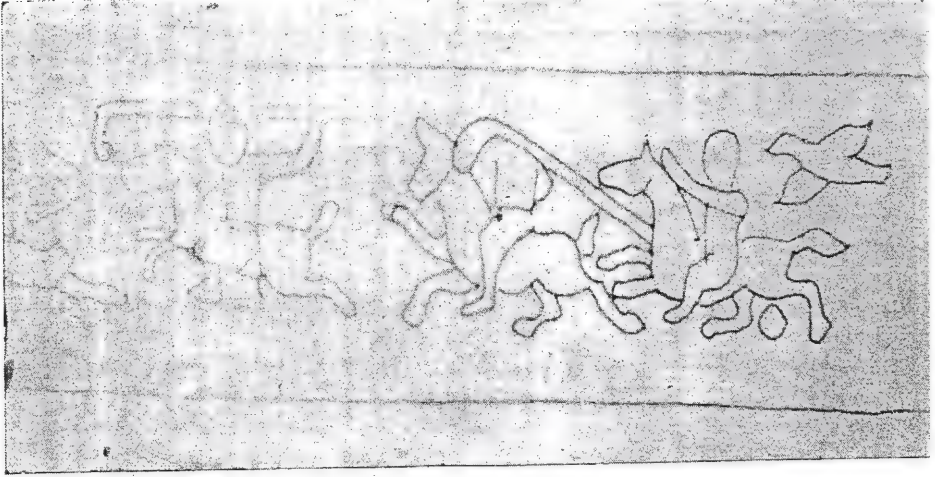
^(٨٢٧) انظر : Baer, E. "Notes on the formation of Iranian imagery in the thirteenth century". The Art of Iran and Anatolia. Colloquies on Art and Archaeology in Asia, no. 4, University of London. 1974, p 96 - 109, Pl. I, 3, 6 - 7.

ويشبه هذا العمل من ناحية القلب، ما رأيناه فى القسم الذى تناولنا فيه الآثار المعدنية السلجوقية الإيرانية فى البلدان الأجنبية (انظر صورة رقم ١٠٩، ١١٠)، وهى النماذج الخراسانية المتعددة الجوانب من الأبريق (خاصة النماذج المزخرفة بتقنية التكفيت والمؤرخة بنهاية القرن ١٢ وبدايات القرن ١٣). ويختلف الإبريق رقم ١٠٢ عن أبريق خراسان المتعددة الأركان بفارق رئيس هو أن قسم القاعدة كالبدن قد قسّم أيضاً إلى ثمانى زوايا بالأضلاع.

يلف الحافة العلوية من بدن الإبريق رقم ١٠٢ شريط مكوّن من شخوص فرسان؛ هؤلاء الفرسان الذين رسموا وهم يهرولون وقد أمسكوا فى أيديهم بعضى ملتوية الأطراف، اتضح أنهم لاعبو البولو وليس بأيديهم إلاّ مضارب هذه اللعبة (تخطيط ٦٢)^(٨٢٨). ونذكر بأن مشاهد رياضة البولو كانت تُشاهد فى زخارف العديد من الآثار المعدنية السورية وبلاد ما بين النهرين المرتبطة بالمدرسة الموصلية؛ وأمثلة ذلك الإبريق (صورة ١٣٣ وحاشية ٦١٠) الذى يرجع إلى بدايات القرن ١٣ ويحمل توقيع الأسطى الموصلى إبراهيم بن مواليه، والموجود فى متحف اللوفر. والطست القائم الزاوية الذى يحمل اسم الأمير الأيوبي الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٠ - ١٢٤٩م = ٦٣٨ - ٦٤٧هـ) (انظر حاشية ٦٤٦)؛ والموجود ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة؛ وطست آرنبرج "Arenberg" المؤرخ فيما بين أعوام (١٢٤٠ - ١٢٤٩) أيضاً والمزخرف بموضوعات مسيحية،

(828) أدین بالشكر للسيد الهامى بلگین الذى أمّن لى الحصول على رسومات الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجرد.

والموجود فى معوض الفرير للفنون (انظر صور ١٥٦ c - b وحاشية ٦٥٦).



شكل ٦٢

وفى منتصف الفواصل الأربعة (الأول، والثالث، والخامس، والسابع) من الثمانية التى تكون بدن الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجرد نرى ميداليات كثيرة الشرائح وكبيرة الحجم توجد بها تكوينات شخصية، وقد صورت فوق أرضية خالية (صور ٢٢٦ e - b). وعلى أطراف الشرائح الحادة الموجودة فوق محور الوسط للميداليات توجد روزيتات = ورديات قد شحنت بعناصر متداخلة فى بعضها البعض مكونة حرف Y أو حرف Z .

وفى منتصف الواجهات الأربع الأخرى الباقية فيما بين الواجهات المزخرفة بالميداليات المتعددة الشرائح، نرى أشرطة كتابة أفقية تقسم الواجهات إلى ديوانيتين مختلفتين؛ علوية وسفلية (صور ٢٢٦ i - F). كتب شريطان بخط النسخ، واثنان بالخط النسخ الحى. هذه الكتابة تتمنى لصاحب الإبريق



صورة ٢٢٦ b

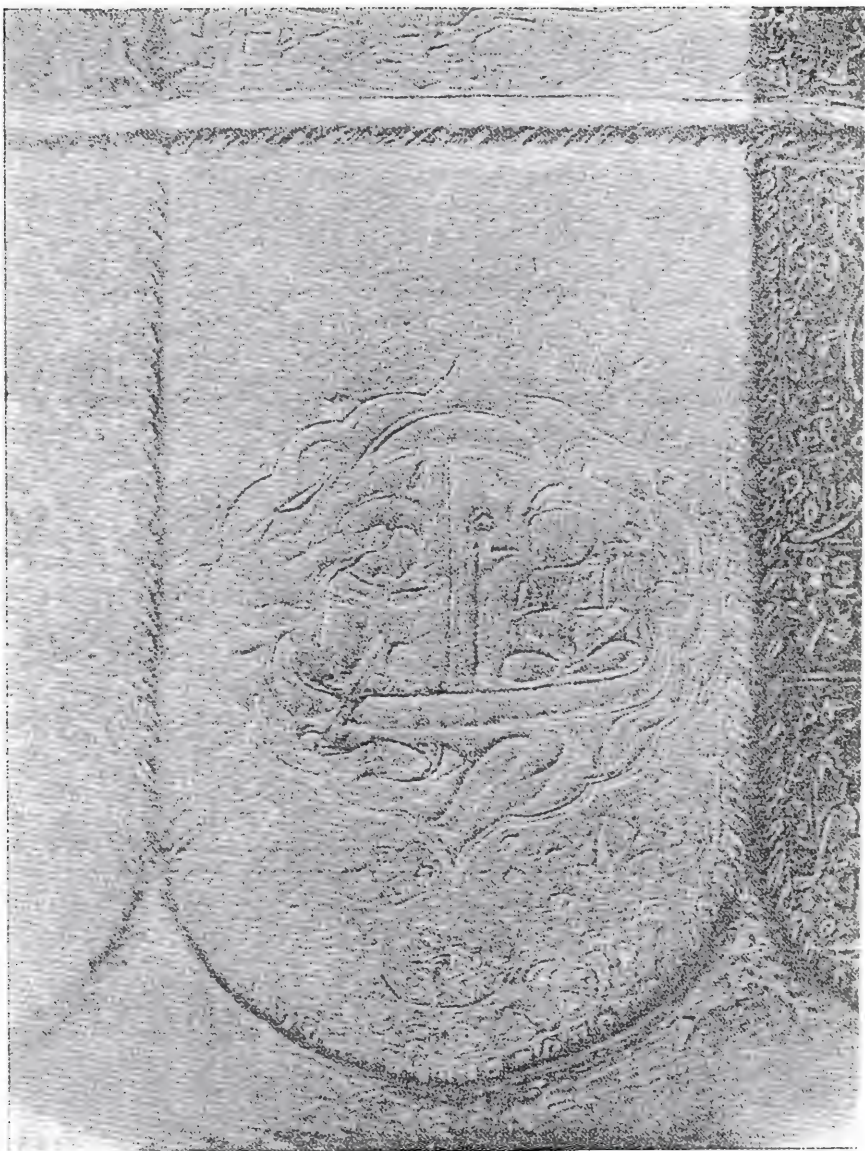
"البقا" و"الإقبال" ولا تعطى أية معلومات عن مكان أو تاريخ صنع هذا الإبريق. فى الديوانيات العلوية للواجهات المنقّسة إلى ديوانين بأفاريز



صورة ٢٢٦ C

الكتابة؛ نرى شخوص قديسين مسيحيين قد استقرت داخل أحزمة شرائحية، أما الديوانيات السفلية والتي تأخذ شكل نصف دائرة فقد رسمت فيها أيضا مشاهد صيد واحد من القديسين الذين يرتدون الجبب، وصورت شخوص الذين يزينون الديوانيات العلوية من الجبهة بينما صور الثلاث الآخرون من البروفيل أى من الجانب (صور ٢٢٦ k - j وتخطيط ٦٣ - ٦٦). هذه الشخوص التي تمسك بأيادها أدوات دينية مثل المباخر والمخطوطات تتشابه تشابها كبيرا مع شخوص القديسين الموجودة على الآثار المعدنية التي تعود إلى سوريا فى القرن ١٣ (انظر حاشية ٦٠٣، ٦٠٤) وعلى الآثار المعدنية الإسلامية الأخرى المزخرفة بمشاهد مستوحاة من الإيكونوغرافية المسيحية (انظر صور ١٥٧، ١٥٩، ١٦١).

وداخل واحدة من الميداليات الأربع ذات الشرائح الكثيرة التي تزخرف بدن الإبريق رقم ١٠٢، نرى تكوينة زخرفية عرشية مكونة من هيكل حاكم ملتج وقد جلس على عرشه، وهيكل محافظ وقد وقف على قدميه بجوار كرسى العرش، وهيكل ثالث جلس على الأرض، وقد جاء لتقديم هدية إلى الحاكم، وقد أخذت موضعها (صورة ٢٢٦ b وتخطيط ٦٧). إن هيكل الحاكم الذى يرتدى على رأسه غطاء رأس (كعمامة) عالية من النوع نفسه الذى كان يرتديه النبلاء السلاجقة، والتي تشاهد فى رسوم المنمنمات التي ترجع إلى بلاد ما بين الرافدين فى النصف الأول من القرن ١٣، وفى تكوينات العرش التي توجد فوق الأعمال المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، نراه وقد أمسك بيده اليسرى طائرا (أو يبدو الطائر وقد وقف فوق اليد اليسرى).



صورة ٢٢٦ d

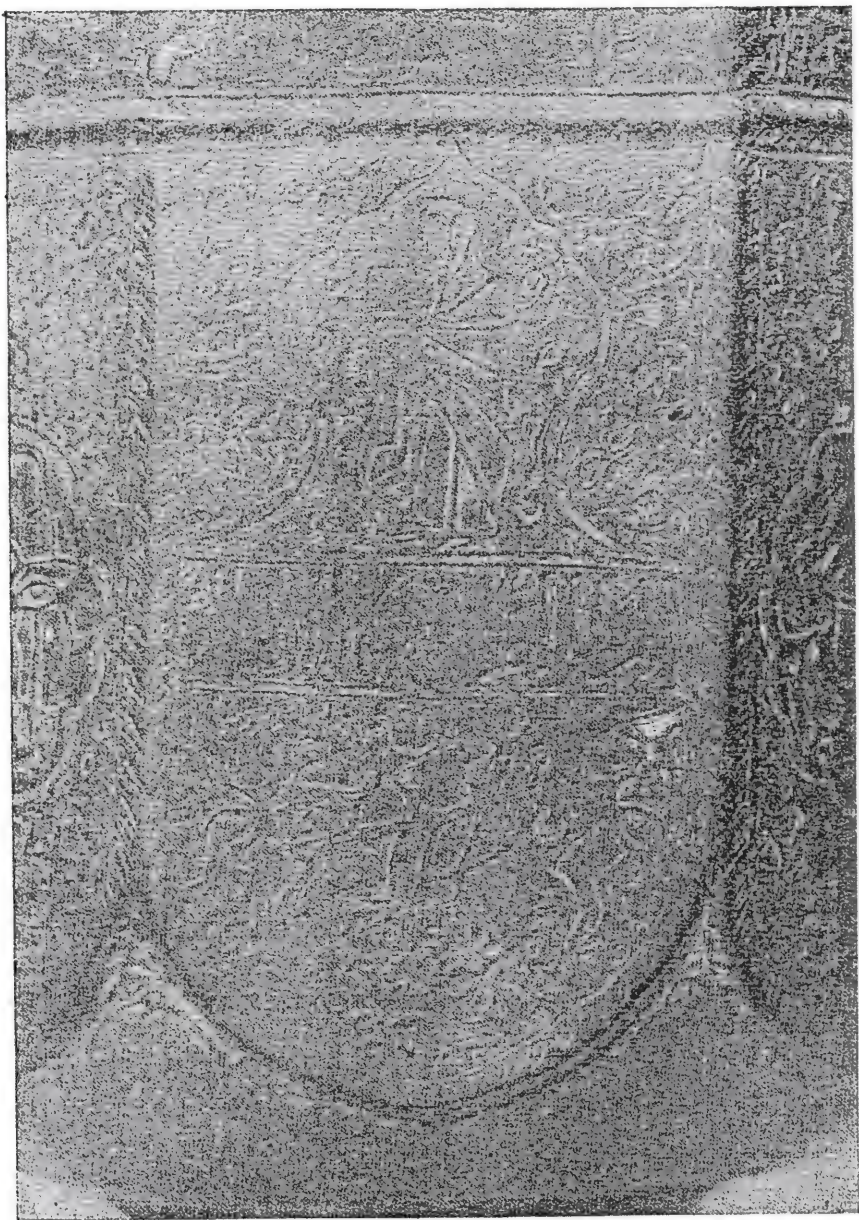


صورة ٢٢٦ E

ونذكر فى هذا الصدد بتكوينه شخوص الحكام الذين يجلسون على عروشهم وهم ممسكون فى أياديهم طيوراً بدلاً من الأقداح والتي تظهر فى زخارف قطع أثرية تحمل توقيعات صنّاع موصليين، وفى أغلب الظن أن الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ والموجود فى متحف كليفلاند والشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ والموجود فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن كلاهما من الأعمال التى تعود إلى ديار بكر والمنطقة الأرتوقية التى كان يحكمها الأمير الأرتوقى المسعود. والتى تأخذ هذه التكوينه مكانها بين زخارفها (انظر تخطيط ٤٩ a التكوينه التى فى الوسط، وتخطيط ٥٢ a التكوينه الثانية من اليمين).



صورة ٢٢٦ f



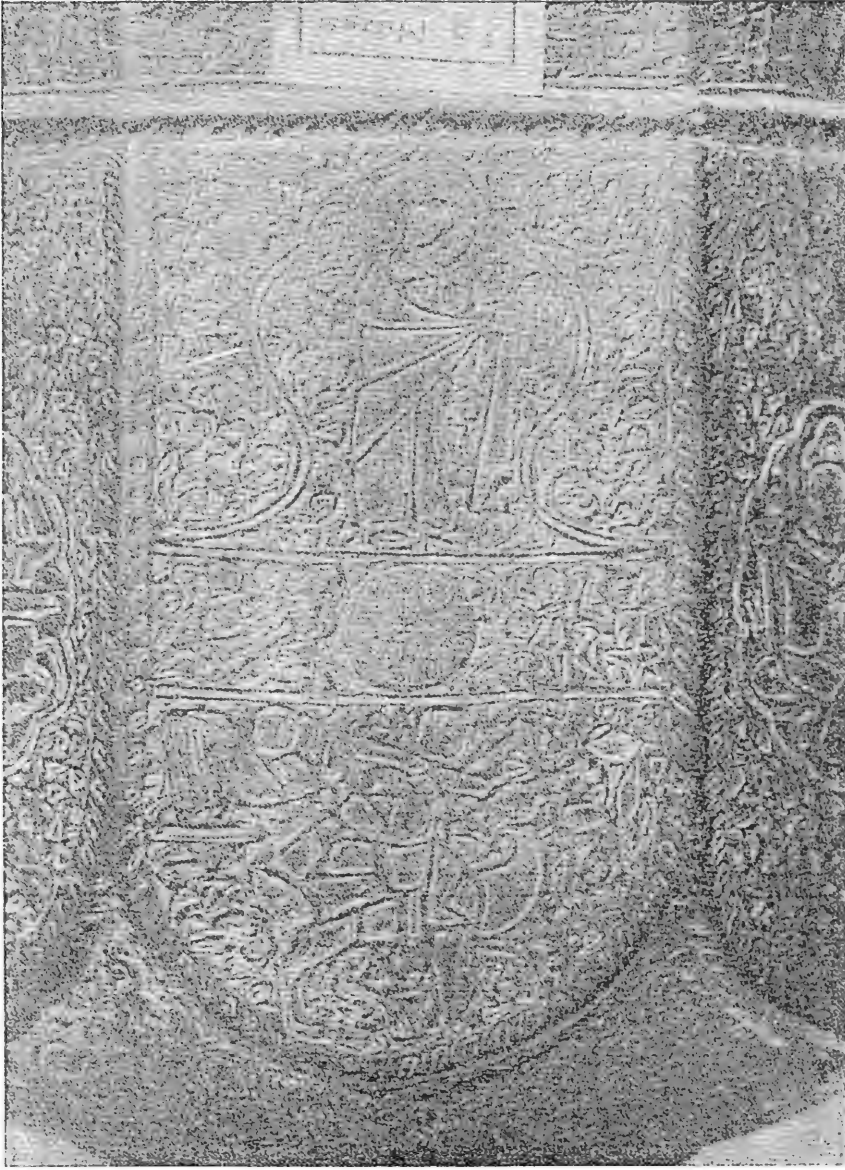
صورة ٢٢٦ g

إن الحاكم الذى يرى فوق الإبريق رقم ١٠٢، والمحافظ والشخص الذى يقدم الهدية يشكلون تكوينة زخرفية عرشية؛ ونجد شبيها لهذه التكوينة الثلاثية على زخارف عدد من الآثار المعدنية المرتبطة بالمدرسة السورية الميزوپوطامية والتي تؤرخ بالربع الثانى من القرن ١٣ ومنتصفه ومنها على سبيل المثال، إبريق بلاكاس المؤرخ بعام ١٢٣٢ والذى يحمل توقيع الأسطى الموصلى شجاع بن مناع الموجود فى المتحف البريطانى (انظر صورة ١٤٠ a)؛ وإبريق آخر^(٨٢٩) مؤرخ بعام ١٢٤٦ م = ٦٤٤ هـ ويحمل توقيع الأسطى الموصلى يونس بن يوسف والموجود فى متحف الميتروبوليتان. وقاعدة شمعدان أرجعناه إلى أواسط القرن ١٣ وهى موجودة فى المتحف نفسه (انظر صورة ١٤٦، وحاشية ٦٣٤).

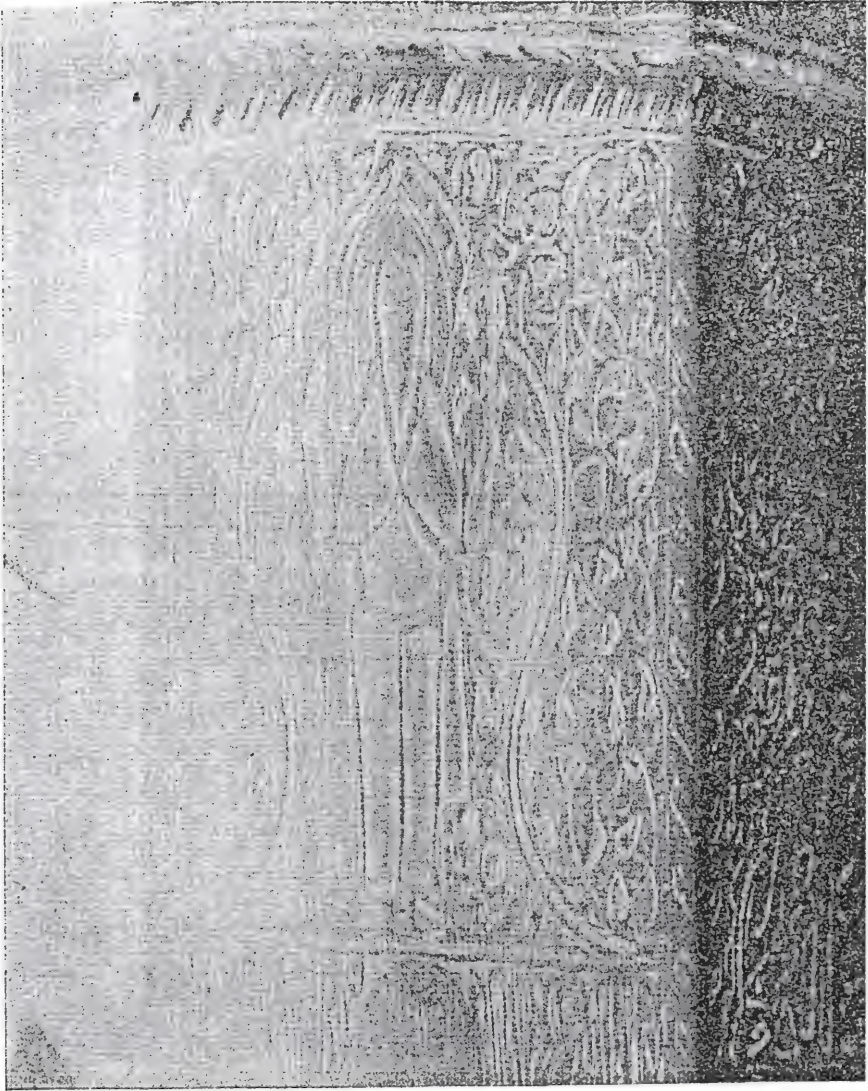
⁽⁸²⁹⁾ انظر : A Handbook of the Collection in Baltimore Walters Art Gallery, Baltimore, 1936, p. 49.



صورة ٢٢٦ h



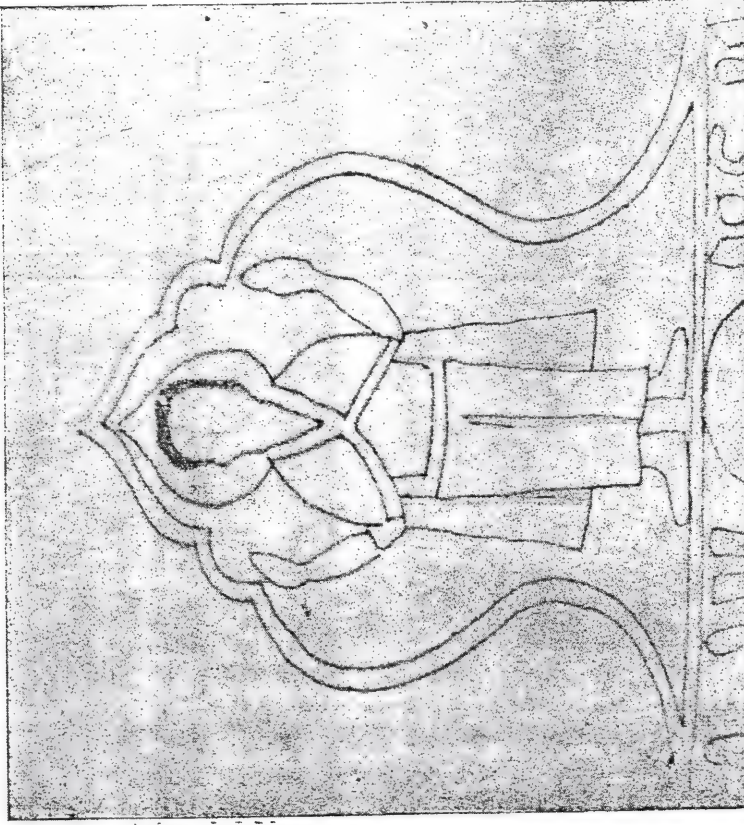
صورة ٢٢٦ I



صورة ٢٢٦ J



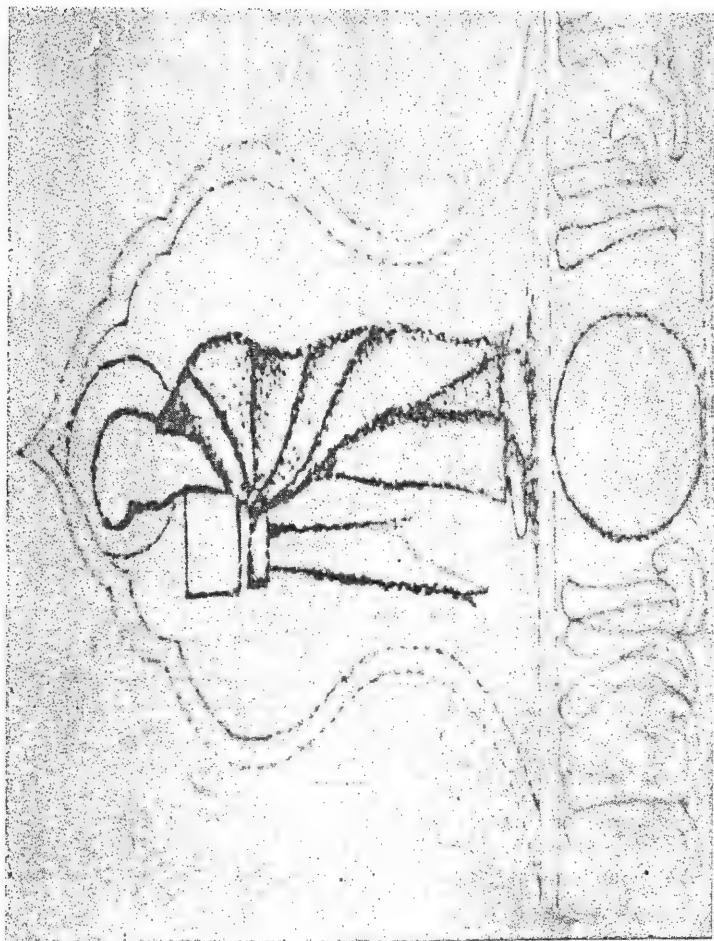
صورة ٢٢٦ k



شكل تخطيط ٦٣

و داخل الميدالية الثانية من الميداليات الكثيرة الحواف التي تزخرف جسد الإبريق رقم ١٠٢، نرى مشهد نزهة ملكية بالقارب (أو رحلة) (صورة ٢٢٦ e وتخطيط ٦٨). فى هذا المشهد يرى الحاكم وقد جلس متربعا على عرشه المقام داخل قارب وقد صور من الواجهة، بينما هيكل المراكبى الذى يجذب قد صور من البروفيل أى من الجانب. وفوق رعوس الشخصوس توجد ستارة ظل على هيئة شمسية تخرج من قمة العامود الموجود فى وسط القارب. والستارة التى على شاكلة الشمسية تؤمن الظل، فإنها ترمز إلى قدرة

وقوة الحاكم/ الجالس على العرش. وقد تم توضيح مشهد النهر (أو البحر)
بهيكل الأسماك.



شكل تخطيط ٦٤

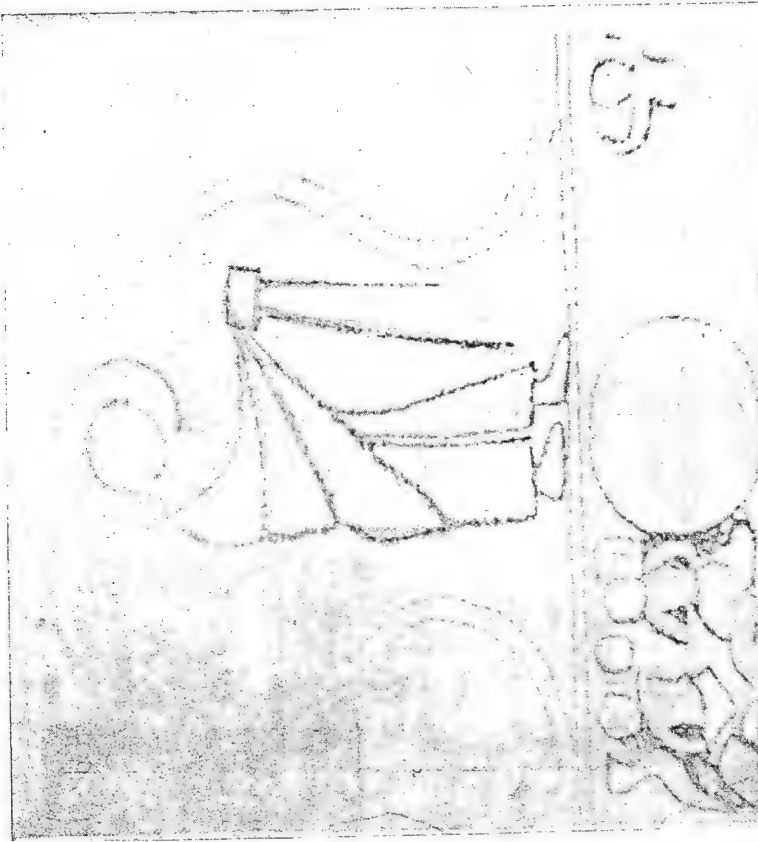
إن مَشْهَدَ "نَزْهَةِ القَارِبِ الْمَلَكِيَّةِ" لَمِنْ المناظر والمشاهد النادرة في فن المعادن الإسلامية. إن أول مرة نصادف فيها هذا المشهد "نزهة القارب الملكية" نراها في زخرفة "طست" (٨٣٠) ذي حافة شرائحية كبيرة، يوجد في متحف الدولة ببرلين الشرقية، ومؤرخ بنهايات القرن ١٣ أو بدايات القرن ١٤ أى السابع والثامن الهجريين وهو يُشبه إلى حد كبير تكوينة "نزهة القارب" التي على الإبريق المسجل تحت رقم ١٠٢ مع فارق أن مشهد الطست أكثر ازدحاماً بالشخوص. أما عن تاريخ صنع الطست الموجود في متحف برلين الشرقية والذي يُعتبر امتداداً لتراث الفن السلجوقي والمرتبط بالمدرسة الموصلية من ناحية التقنية، فإننا لو عرفنا الخصائص الأسلوبية لأمكننا تخمين هذا التاريخ، حتى إن كانت المنطقة التي صُنِعَ بها يقطع بشيء بشأنها بعد. فالطست الموجود في برلين يتشابه تشابهاً كبيراً مع الآثار التي ترجع إلى المماليك (سوريا ومصر) في نهاية القرن ١٣ وبدايات القرن ١٤، ومع الآثار الإلخانية (إيران وبلاد ما بين النهرين) التي تعود إلى الفترة الزمنية نفسها. وفي اعتقادي الطست الموجود في برلين الشرقية الذي يعكس تأثيرات شتى المناطق هو - في أغلب الظن - من صنع جنوب شرق

(830) عن منظر النزهة البحرية بالقارب التي تأخذ مكانها على الطست الموجود في

Enderlein, V. "Das Bildprogramm: انظر: متحف الدولة في برلين الشرقية؛ انظر: des Berliner Mosul-Beckens", Sonderdruck aus Staatliche Museen zu Berlin Forschungen und Berichte, Band 15, Berlin 1973, abb. 11; Sarre, F. "Ein orientalisches Metallbecken des XIII. Jahrhunderts im Königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin", Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunts-Sammlungen, Berlin, (1904), p. 7, fig. 5.

الأناضول التي خضعت للنفوذ الحضارى للإيلخانيين اعتباراً من عام ١٢٦٠
ثم للماليك لفترة وجيزة، ثم الإيلخانيين لمرة أخرى.

وداخل الميدالية الثالثة من الميداليات كثيرة الشرائح الموجودة فوق
الإبريق ١٠٢ رسم مشهد "صَيْد البَط" (صورة ٢٢٦ d وتخطيط ٦٩).
فى هذا المشهد نرى شخوص ثلاثة صيادين يصطادون بالسهم والقوس.
هؤلاء الصيادون الذين صَوَّروا وهم وقوف، يصوبون سهامهم نحو



شكل كل تخطيط ٦٥

مجموعة من البط البرى الطائر فوق رؤوسهم. ومما يلفت النظر أن واحدة من البط قد أصيبت وترى وهى تهوى نحو الأرض. وهياكل الأسماك التى استقرت فى الزاوية السفلية للميدالية لما يشير إلى أن هذا المشهد إما أن يكون على شاطئ وإما على بحيرة.

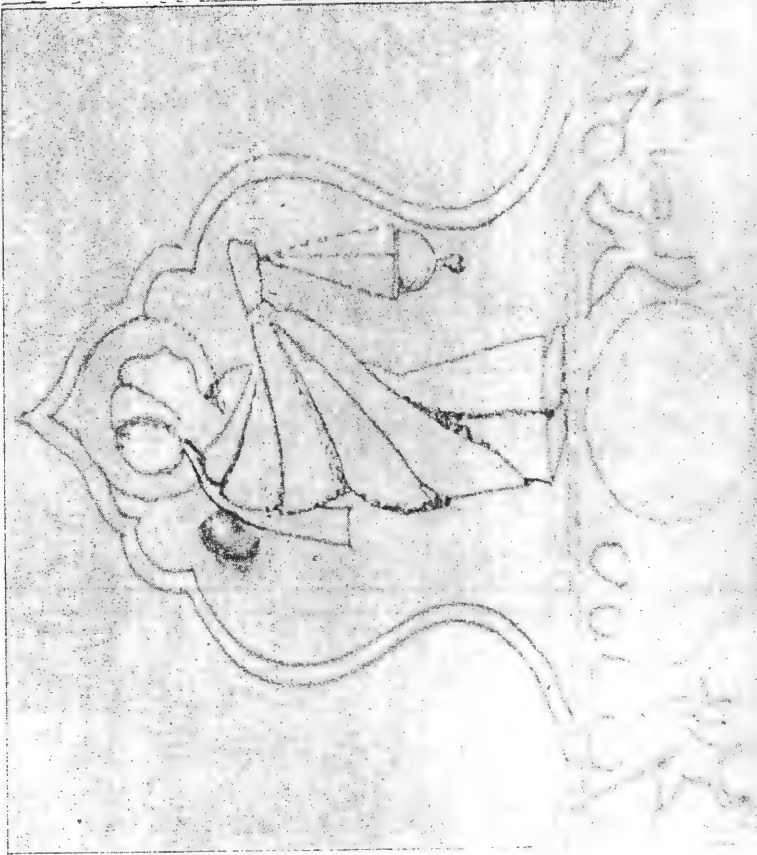
إن مشهد الصيد المكون من شخوص صيادين يصطادون البط البرى الطائر فى الجو مستخدمين السهام والأقواس وهم وقوف، يرى فوق بعض الآثار المرتبطة بالمدرسة الموصلية. إذ نشاهد مشهد صيد البط من تكوينة تشبه هذه التكوينة إلى حد ما مع ازدحام بعض الشئ فيما بين زخارف (انظر حاشية ٨٣٠) الإبريق ذى المسافة الشرائحية الكبيرة الموجود فى متحف الدولة ببرلين الشرقية، والذى لم يحدد مكان صنعه بشكل قاطع، والمؤرخ بنهاية القرن ١٣ وبداية القرن ١٤^(٨٣١).

وداخل الميدالية الرابعة ذات الشرائح الكثيرة والتى تزين جسد الإبريق رقم ١٠٢ فى السجلات، قد تم تصوير مشهد (الصعود إلى السماء) (صورة ٢٢٦ e)، فى هذا المشهد نرى عربة ذات عجلتين تجر من طرف حيوانات شبهها باير Baer بأنثى الغزلان، وفوق العربة أقيم "تخت روان" أى محفة ذات قبة، وبجوار المحفة نرى على الجانبين هيكل محافظ "حارس" على كل جانب. فى هذه التكوينة، وفيما بين الستائر التى سحبت إلى زاوية المحفة، يرى هيكل قد تم تصويره من البروفيل، وفى يده كأس قد وجهها

⁽⁸³¹⁾ عن مشهد صيد البط الذى يأخذ مكانه على طست متحف الدولة فى برلين

الشرقية؛ انظر؛ 7. ab. cit., V. Enderlein,

ناحية فمه. هذا الهيكل الذى يرتدى جبة واسعة وليس على رأسه تاج ولا أى غطاء رأس، يظن أنه مسيحي. ومن أوضاع الأطباء يشعر المشاهد وكأنها ترتفع نحو السماء. وحيث إن العربات قد رسمت وهى تدور، فإن هذا للمما يدل على سرعتها وحركتها.



شكل تخطيط ٦٦



ونذكر
 بأن تكوينة
 "الصعود إلى
 السماء" في فن
 المعادن السلجوقية
 كانت تشاهد فوق
 طاس (انظر
 صورة ١٦٦ C)
 آرتوقى مزخرف
 بأسلوب المينا
 ويرجع إلى
 النصف الأول من
 القرن الثاني
 عشر، وهذه
 التكوينة نفسها
 نراها فوق "مرآة
 برونزية" (انظر
 صورة ١٦٧)
 تنسب إلى
 المنطقة الأرتوقية
 بسبب زخرفتها

بهذه التكوينة. ولكن هذه التكوينات الزخرفية التى تجسد الصعود إلى السماء التى تحتل أماكنها فوق هذين الأثرين، تصادف بكثرة فوق الآثار البيزنطية التى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر، (انظر حاشية ٦٩٠ / ٦٩١).



فمشهد "صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء" قد صور، وعربة الإسكندر تجرها الغرافين التى ترمز إلى الشمس من ناحية وإلى قوة وقدرة الحاكم من ناحية أخرى. ومع تكوينة الصعود إلى السماء التى نصادفها فوق الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجرد، قريبة لمشاهد الارتفاع والصعود إلى السماء فوق الآثار البيزنطية والأرتوقية من ناحية الموضوع فإنها كتكوينة زخرفية تختلف عن هذه النمادج؛ فالعربة فى

مشهد الصعود إلى السماء فوق الإبريق، تجرّها حيوانات طبيعية هي إناث الغزال بدلا من الغرافين التي تعتبر مخلوقات خرافية، كما صور الشخص الصاعد إلى السماء داخل محفة = "تختروان" ذات قبة. وتصادف المحفة ذات القبة في زخارف آثار القرن ١٣ والمرتبطة بالمدرسة الموصلية؛ ومثالها مشاهد قافلة رحلة الجمال، فوق ظهر الجمل على صينية مؤرخة بأواسط القرن الثالث عشر، وتنسب إلى سوريا، وهي موجودة في متحف الفنون في كليفلاند (انظر حاشية ٦٥٣)؛ وكذلك فوق الطست الكبير المؤرخ بنهاية القرن ١٣ وبداية القرن ١٤، والذي أوضحنا أنه يقترب من الإبريق رقم ١٠٢ من ناحية الزخارف والمرآة الثالثة والموجودة في برلين الشرقية؛ ففوق هذه التحف نرى محفات ذات قباب^(٨٣٣) قد وضعت فوق ظهر جمل، وهي تشبه المحفة ذات القبة الموجودة في مشهد الصعود إلى السماء فوق الإبريق رقم ١٠٢ وإن الاختلاف هو الجمل. إن مشهد الصعود إلى السماء المصور فوق الإبريق رقم ١٠٢ هو النموذج الوحيد الذي استخدم تكوينه محفة تجرّها الغزلان فيما بين الآثار الإسلامية المزخرفة بهذا الموضوع. في أعلى الفواصل الأخرى التي قسمت إلى ديوانيات بأفاريز الكتابة الأفقية للإبريق رقم ١٠٢ في سجلات الجرد (صور F-i ٢٢٦)، قد صورت شخوص مسيحية ذات جبات ومن أسفل تم تصوير مشاهد صيد كما أوضحنا

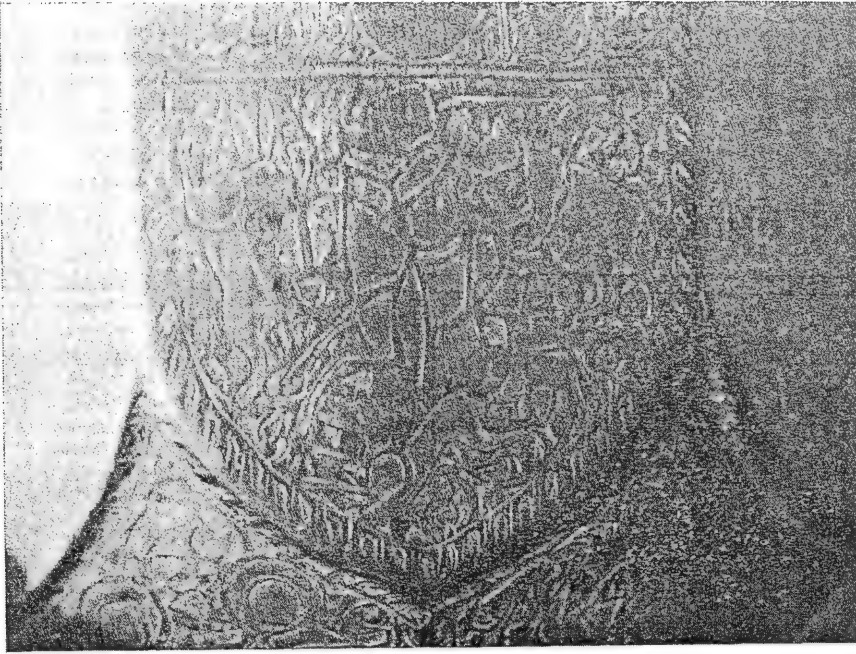
^(٨٣٣) من أجل تكوينه الجمل الذي يحمل محفة ذات قبة فوق ظهره والتي تحتل مكانها

فوق الصينية الموجودة في متحف الفنون في كليفلاند؛ انظر: Baer, E.

Notes on the formation of Iranian imagery...", op. cit., Pl. 5.

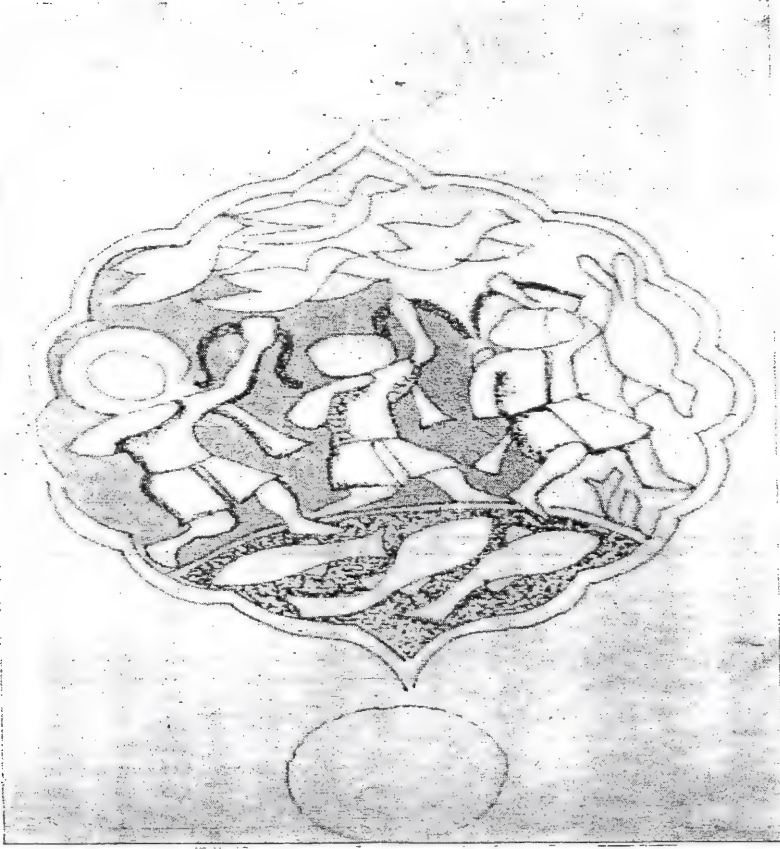
أجل تكوينه الجمل بالمحفة الذي تأخذ مكانها فوق الطست الموجود في برلين

الشرقية؛ انظر: Enderlein, V. op. cit., abb. 16.



سابقاً. فداخل اثنتين من الديوانيات المزخرفة بمشاهد صيد، والتي تأخذ شكل نصف دائرى نرى شخوص الفرسان الصيادين وهم يصطادون حيوانات موجودة فى الطبيعة مثل الأسد والأرنب (صورة L ٢٢٦ - m ٢٢٦ وتخطيط ٧٠). وداخل واحدة أخرى هيكل فارس يحارب أسداً مجنحاً - (صورة n ٢٢٦ وتخطيط ٧١). أما فى الديوانية الرابعة، فنرى مشهد "إحضار بهرام گور آزاد إلى الصيد على ظهر جمل" (صورة o ٢٢٦ وتخطيط ٧٢). هذه التكوينات الزخرفية؛ سواء من حيث شخوص القناصين الفرسان الذين يصطادون حيوانات حقيقية، أو تلك التى تحارب الأسود المجنحة، تكوينات مستخدمة بشكل مكثف على الآثار المعدنية فى العصر

السلجوقي في شتى المناطق. فحتى تكوينة "بهرام گور وآزاده" التي تحكى منقبة إيرانية قديمة، تظهر في زخارف الآثار المعدنية الإسلامية منذ العصر الإسلامي المبكر.



صورة ٢٢٦ L

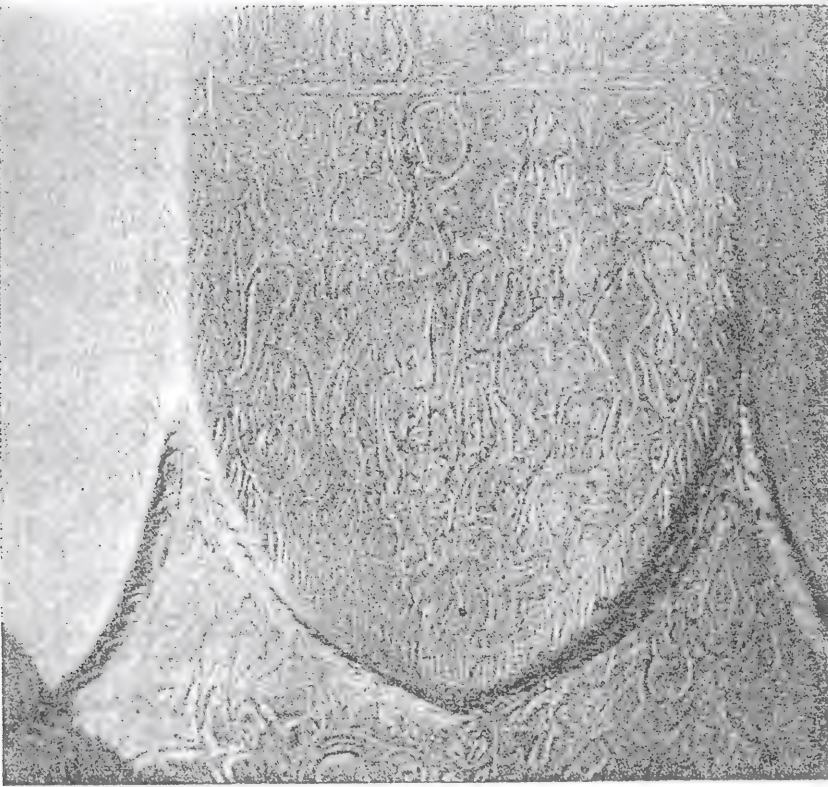
فهذه التكوينة نصادفها في إيران سواء في العصر الإسلامي المبكر (انظر صورة ٧) أو في العصر السلجوقي (انظر صورة ٩١، ١٢٢ a)، أما في

بلاد ما بين النهرين وسوريا فنراها فيما بعد الربع الثاني من القرن ١٣ وكذلك نصادفها على كل من الآثار الزنكية (انظر صورة ١٤٠) والأيوبيية^(٨٣٤). إن تَكْوِينَةَ بَهْرَامِ گُور وآزاده التي تُعتبر واحداً من المشاهد الأربعة الموجودة فوق الإبريق رقم ١٠٢ يحتمل أن تكون قد استُخدمت كمشهد صيد، أكثر من استخدامها بهدف قص منقبة إيرانية.

قسمت قاعدة الإبريق رقم ١٠٢ إلى ثمانى زوايا رقيقة واستقرت الشخوص المَسِيحِيَّة داخل أحزمة حادة، وأخذت مواضعها أيضاً هي وتكوينات حيوانية وبشرية داخل الديوانيات الخماسية الباقية فيما بين القاعدة والبدن. وتُرى فى الديوانيات الخماسية؛ هيكل قناص يُصارع - وهو واقف - غَرَفَيْن مُجَنَّح مستخدماً المِزْرَاقِ (انظر صورة ٢٢٦ p وتخطيط ٧٣) مشهد صراع الغرفين والسفينكس (انظر صورة ٢٢٦ R وتخطيط ٧٤)، تكوينة حيوانية هيراقليَّة مكوَّنة من هياكل سباع تقف ظهراً لظهور وقد تشابكت ببعضها من أطراف أجنحتها؛ (صورة ٢٢٦ S وتخطيط ٧٥) وهيكل لاعب أكروبات وقد

(834) تأخذ تكوينة "بهرام گور وآزاده" مكانها أيضاً فوق الإبريق الموجود فى متحف فنون الديكور فى باريس والمزخرف بموضوعات مسيحية تنسب إلى سوريا وأواسط القرن ١٣. ولكن وكما سبقت الإشارة، فإن هذا الإبريق الذى توجد بين زخارفه تكوينات "الصيد بطائر الباز" و"رحلة فوق الفيل" و"الفارس الذى يصارع التنين"، من المحتمل أنه يرجع لوجود مثل هذه التكوينات فيه إلى جنوب شرق الأناضول. (انظر: حاشية ٦٦٢)، Arts de L'Islam, Kat. no. 158; Rice, D. S. "Seasons and Labors", انظر: op. cit., p. 34, حاشية 69.

رسم ورأسه إلى أسفل يتقلب في الفضاء (صورة ٢٢٦ t وتخطيط ٧٦)؛ ومشهد شخصين وقد أمسكا في أيديهما بعضى لعبة البولو أو مناجل حصاد، (انظر صورة ٢٢٦ V وحاشية ٧٨)؛ وتكوينة زوج من الحيوان (انظر صورة ٢٢٦ Y وتخطيط ٧٩)؛ وهيكلاّن بشريان واقفان، وقد أمسكا في أيديهما أشياء دائرية (انظر صورة ٢٢٦ Z وتخطيط ٨٠).

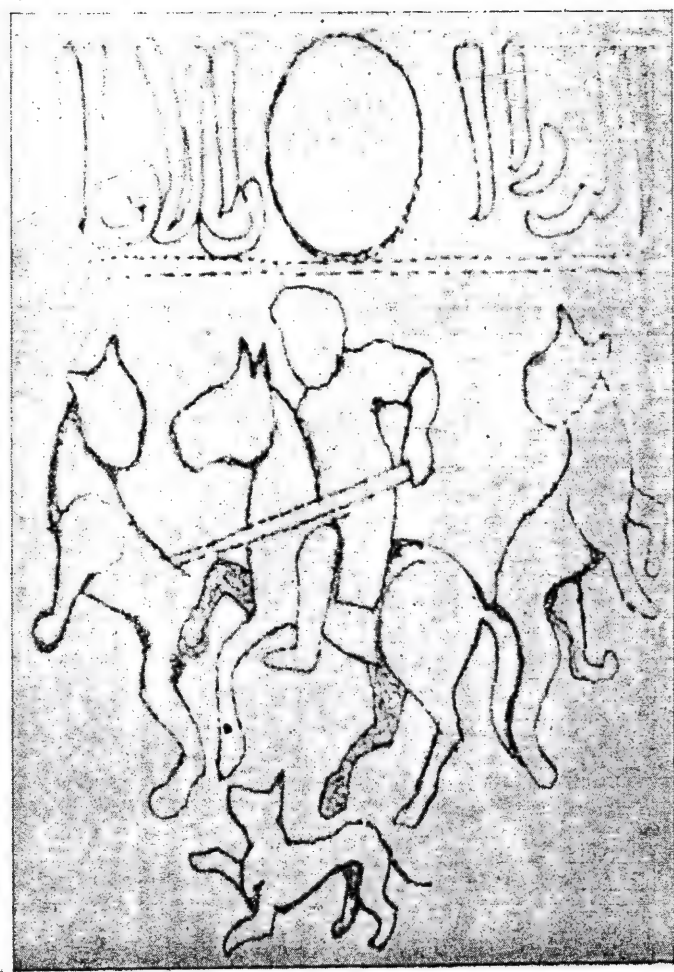


صورة ٢٢٦ M

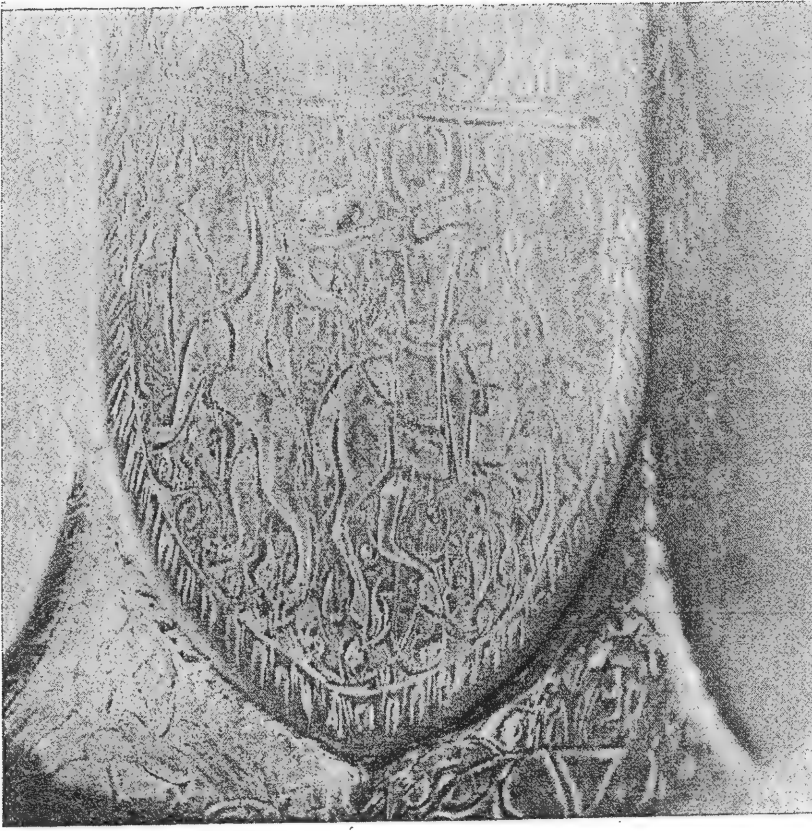
ومن بين الهياكل التي تزين الأقسام الخماسية؛ فإن تكوينة الأسد الذي يصارع حيوانا أضعف منه (صورة ٢٢٦ U وتخطيط ٧٧) - كما أوضحنا سابقا - من التكوينات المحبوبة جدا، وخاصة في المنطقة الأرتوقية. وكما أنها فن يدوى فإنها كثيرا ما تستخدم كذلك في الزخارف المعمارية (انظر حاشية ٦٩٤). ونذكر بأن مشاهد صراع الأسد مع الثور، والغرفين مع الغزال، كانت قد احتلت مواضعها وسط زخارف الطاس المزخرف بأسلوب المينا، الذي صنع باسم الملك الأرتوقى ركن الدين داود (١١١٤ - ١١٤٤). (انظر صورة ١٦٦ a-b). وكما سبق التوضيح، فإن تكوينات الأسود التي تتصارع مع حيوان أضعف منها، كانت تصادف أيضا في الزخارف التي تزين الآثار البيزنطية والأرمينية في الأناضول (انظر حاشية ٦٩٥). إن تكوينة الأسد الذي المرتقى ظهر الثور التي تشاهد فوق الإبريق رقم ١٠٢، نجد لها شبيها كبيرا يظهر أمامنا في الزخارف الحجرية البارزة التي تزين بورسليانيات (١١٨٧) الجامع الكبير في ديار بكر^(٨٣٥).

⁽⁸³⁵⁾ انظر. Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op.

cit., صورة 78.



شكل ٧٠

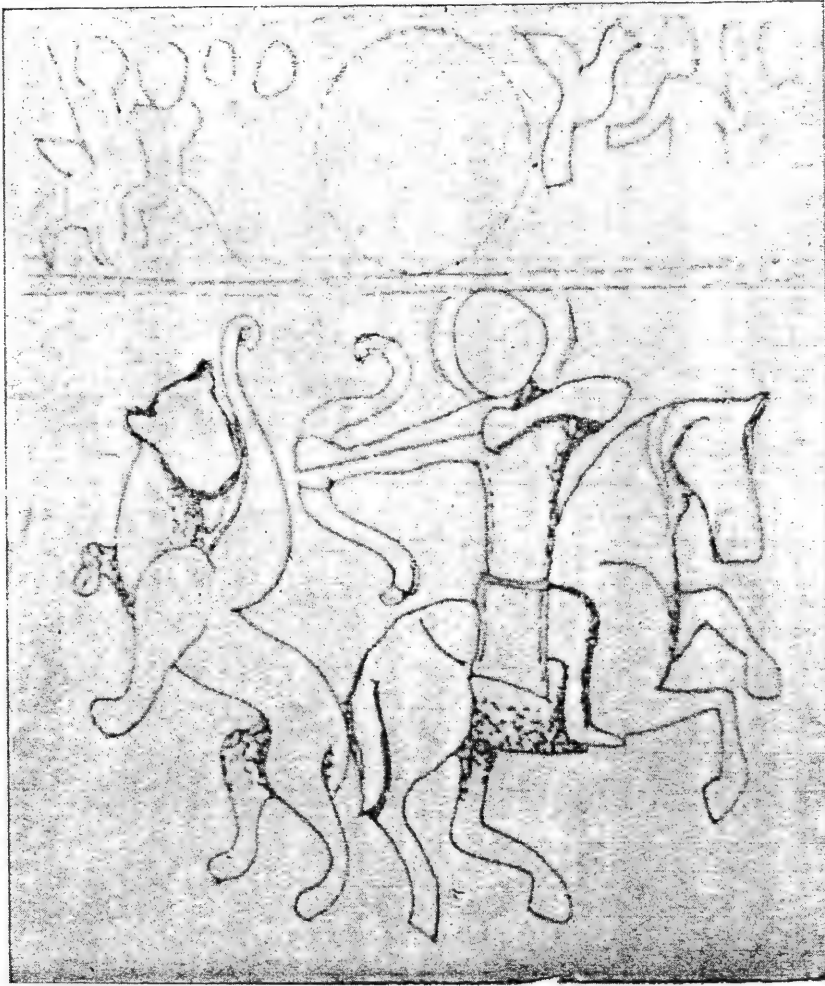


صورة ٢٢٦ N

هناك مشهد آخر من مشاهد صراع الحيوانات الثنائية التي تزخرف الديوانيات الخماسية، وهي تكوينة صراع الغرفين من السفينكس أيضا، (صورة ٢٢٦ I وتخطيط ٧٤) وهذا المشهد يشاهد بشكل نادر إذا ما قيس بمشاهد صراع الحيوانات الأخرى؛ فتكوينة "الغرفين" الذي صعد فوق السفينكس" ترى أيضا بين زخارف الطست الموجود في متحف اللوفر والمصنوع من أجل الأمير الأيوبي المصري العادل الثاني (١٢٣٨ -

١٢٤٠م (= ٦٣٦ - ٦٣٨هـ) والذي يُعد عملاً من أعمال الأسطى الموصلى الذكى (انظر صورة ١٤٧ التكوينة الموجودة على أقصى اليمين فى الصف السفلي). وكما سبق أن أوضحنا أيضاً فإن الأسطى الذكى الموصلى الذى زخرف طست العادل الثانى عمل تحت إمرة المسعود (١٢٢٢ - ١٢٣١م = ٦١٩ - ٦٢٩هـ) ملك ديار بكر الأرتوقي، وعاش فى المنطقة الأرتوقية حتى عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ، استولى الأمير الأيوبي المصرى الكامل (والد العادل الثانى صاحب الطست الذى صنعه الذكى) على ديار بكر عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ، فإن هذا الأسطى الماهر من المحتمل أن يكون قد نقل ورشته إلى مصر بناءً على رغبته الذاتية أو بضغط من الملك الكامل أيضاً. ولهذا السبب فإن بعض التكوينات الزخرفية التى تزين إبريق العادل الثانى من الطبيعي أن تحمل تأثيرات المنطقة الأرتوقية.

كما أن تكوينة الحيوان الهراقلى المكوّنة من هياكل زَوْج من الغرّفين (أو الأسود) المرتبطة ببعضها من أطراف أجنحتها فيما بين التكوينات التى تزخرف داخل الأقسام الخماسية (صور S ٢٢٦ وتخطيط ٧٥) تُشبه أيضاً - إلى حد التطابق - تكوينة زوج السفينكس وزوج الغرّفين (انظر صورة ١٦٣ b) الموجودة فوق توكّة الحزام الفضى الموجود فى المتحف البريطانى. وتكوينة زَوْج الغرّفين المربوطة من أطراف الأجنحة. نواجهها أيضاً فيما بين زخارف الطست الذى صنّع باسم العادل الثانى ونفذه الذكى. (انظر صورة ١٤٧ التكوينة الثانية من اليمين، الصف الأسفل).

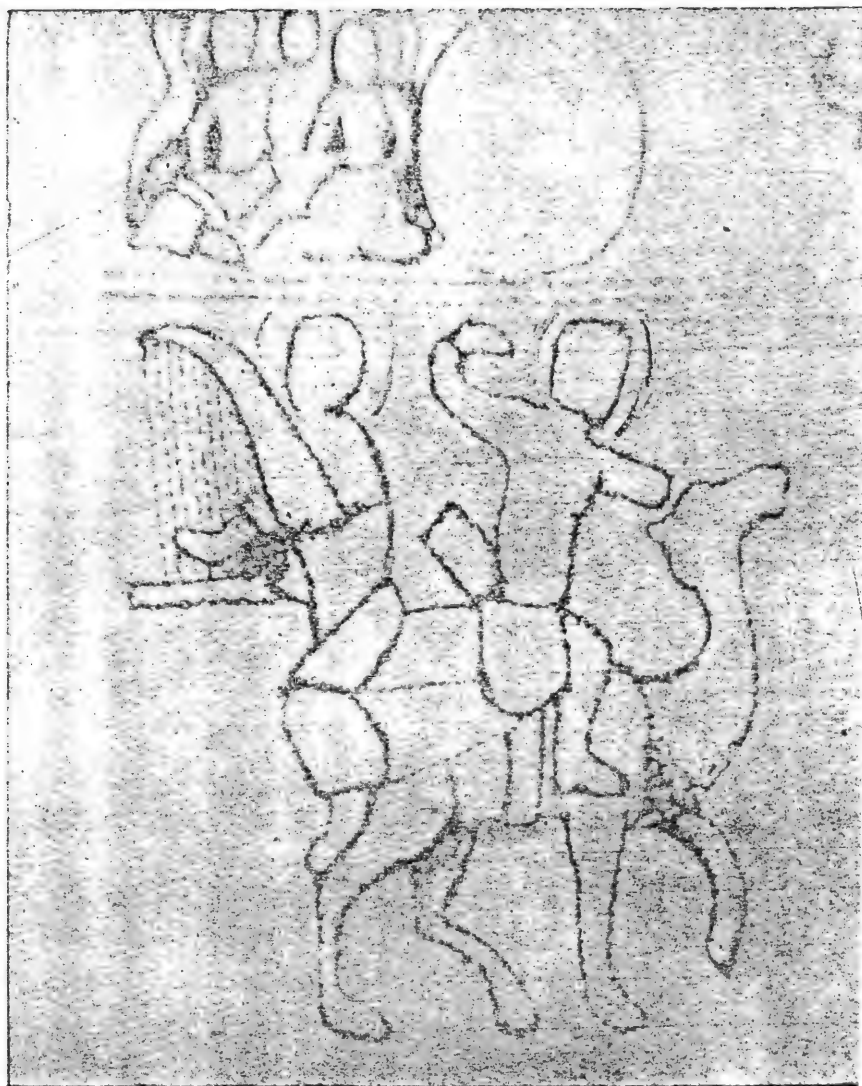


شكل ٧١

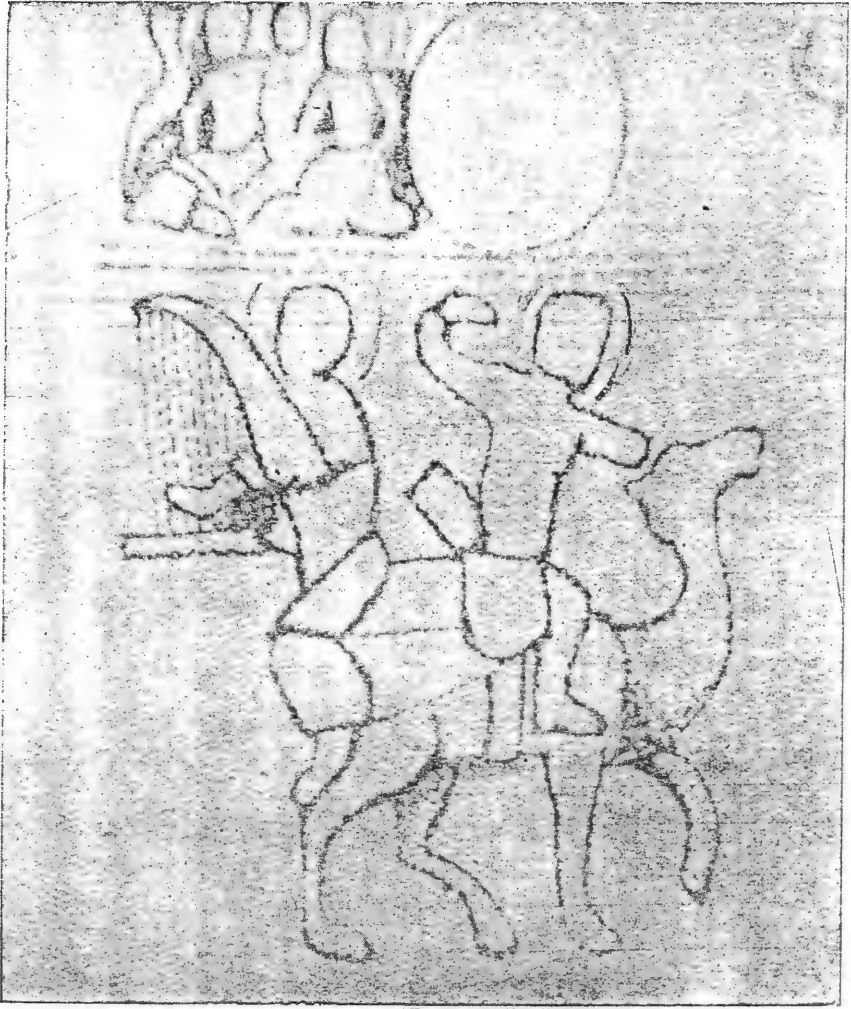
وداخل قسم آخر من الأقسام الخماسية للإبريق رقم ١٠٢ قد أوضحنا أن هيكل آكروبات قد رسم وهو يتقلب ورأسه نحو الأرض (انظر صورة ٢٢٦ t وتخطيط ٧٦)، وترى شخوص الأكروبات التي تمثل مشاهد تسلية الملك،

فى زخرفة الآثار المعدنية فى العصر السلجوقى بشكل ملحوظ وبخاصة على النماذج المرتبطة بالمدرسة الموصلية التى ترجع إلى القرن ١٣. ونذكر بأن الصينية الموجودة فى متحف زلكرقونده فى ميونيخ (انظر شكل ٥٤ - b) والتى تحمل اسم بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩ م = ٦٣١ - ٦٥٨ هـ) آتابك الموصل، والطست الذى زخرفه الأسطى الذكى الموصلى، والذى أشرنا إليه سابقا والذى يذكر فى كتابته اسم العادل الثانى والموجود فى متحف اللوفر (انظر تخطيط ٥٦)، كانت شخوص الأكروبات تأخذ مكانها ضمن زخارفهما. ولكن، شخص الأكروبات الذى رسم ورأسه إلى الأرض والذى يشاهد فوق الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات القيد، يختلف عن تكوينات زوج الأكروبات التى ترى فى زخارف الآثار السورية والميزوپوطامية المرتبطة بمدرسة الموصل؛ فالموجود على الإبريق من الأكروبات قد صور من الجبهة منفردا ورأسه إلى الأرض، وهو يشبه شخص الأكروبات الذى رسم ورأسه متجهة إلى الأرض فوق الطاس المزخرف بالمينا والتى تحمل اسم الملك الأرتوقى ركن الدين. وهناك شبيه آخر يصل إلى درجة التطابق مع شخص أكروبات الإبريق ١٠٢، نصادفه^(٨٣٦) فيما بين زخارف الصندوق الفضى البيزنطى المؤرخ بالقرن ١٢ والموجود فى متحف الهرميتاج.

⁽⁸³⁶⁾ انظر : Banck, A. V. Byzantine Art in Collections of the U.S.S.R., Leningrad-Moscow, 1966, Pl. 212.



صورة ٢٢٦ O



شکل ۷۲

وكما رأينا فإن التكوينات الشخوصية المستخدمة في زخرفة الإبريق رقم ١٠٢، بصفة عامة، تتشابه مع التكوينات التي تزين الآثار المعدنية التي ترجع إلى بلاد ما بين النهرين وسوريا والمرتبطة بالمدرسة الموصلية. ولكن بعض هذه التكوينات يحمل تأثيرات الفن البيزنطي والمنطقة الأرتوقية. ورغم أن الإبريق رقم ١٠٢ يعكس تأثيرات ثقافية لمناطق مختلفة بتكويناته الشخوصية التي تزيّنه. فإن هذه التكوينات تلعب دورا محيرا في توضيح المنطقة التي صنع بها هذا العمل.

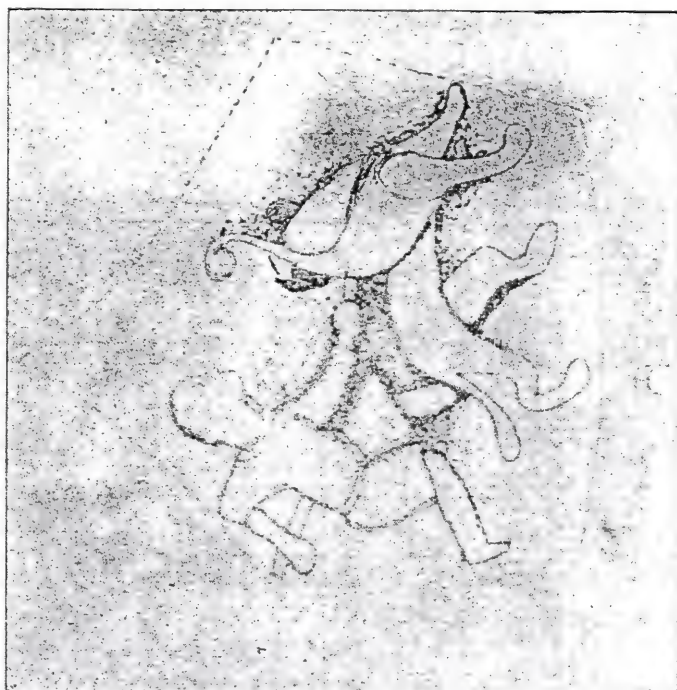
وكما قلنا من قبل فقد أرجع د. س. رايس D. S. Rice آثار العصر الإسلامي المعدنية المزخرفة بمشاهد مأخوذة عن الإكنوغرافية المسيحية إلى سوريا وإلى أواسط القرن الثالث عشر (انظر حاشية ٦٠٤)، كما أرخ أ. باير E. Baer الإبريق ١٠٢ بأواسط القرن ١٣، إلا أنه فصل هذا العمل عن النماذج السورية وأسنده إلى منطقة "شمال ما بين الرافدين" (انظر حاشية ٨٢٨) ونحن أيضا ننضم إلى باير Baer في أن الإبريق رقم ١٠٢ قد صنع في منطقة ما في شمال بلاد ما بين الرافدين، وإذا كان باير قد ذهب إلى أن هذا الأثر يرجع إلى أواسط القرن ١٣ فإننا لا ندري مقصده من "بلاد ما بين النهرين" فهل كان يقصد بها المنطقة الزنكية أم أنه كان يقصد المنطقة الأرتوقية التي هي أراضي جنوب شرق الأناضول؟. فعندما تحدث في مقاله في عدة مواضع عن الشخوص التي على الإبريق لم يستخدم كلمة الأرتوقي قط وهذا يعني أنه كان يقصد المنطقة الزنكية عند حديثه عن ميزوبوطانية^(٨٣٧). أما نحن فنخمن أن الإبريق رقم ١٠٢ قد تم صنعه في المنطقة الأرتوقية التي تقع في شمال غرب المنطقة الزنكية في "جنوب شرق الأناضول".

⁽⁸³⁷⁾ انظر Baer, E. "Notes on the formation of..", op. cit., p. 97 و. p. 104.

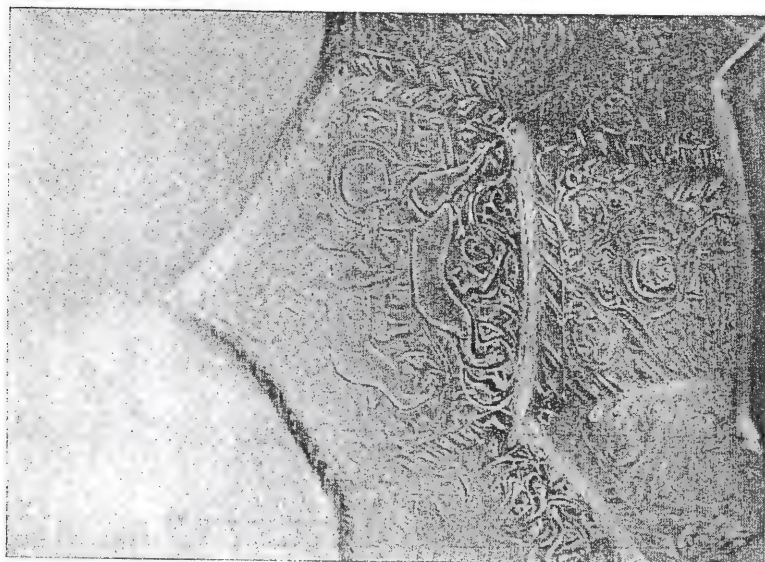
صورة ٢٢٦ P



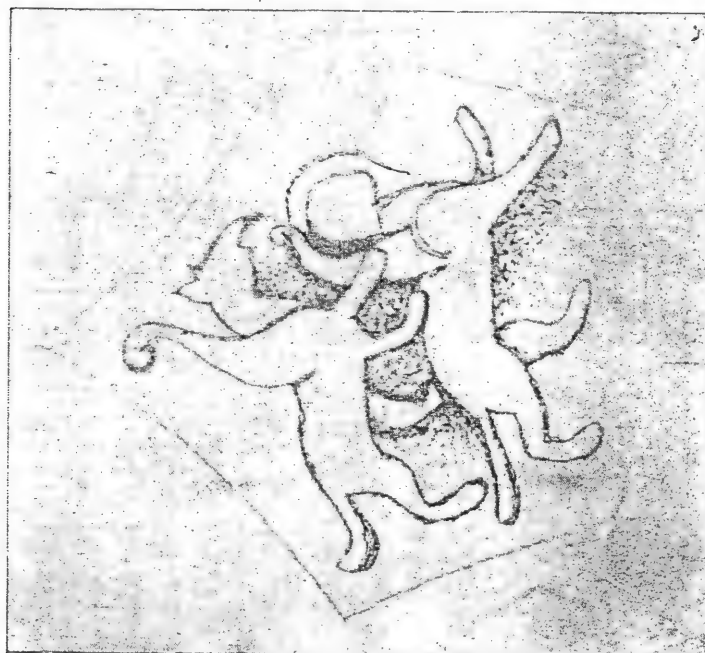
شكل ٧٣



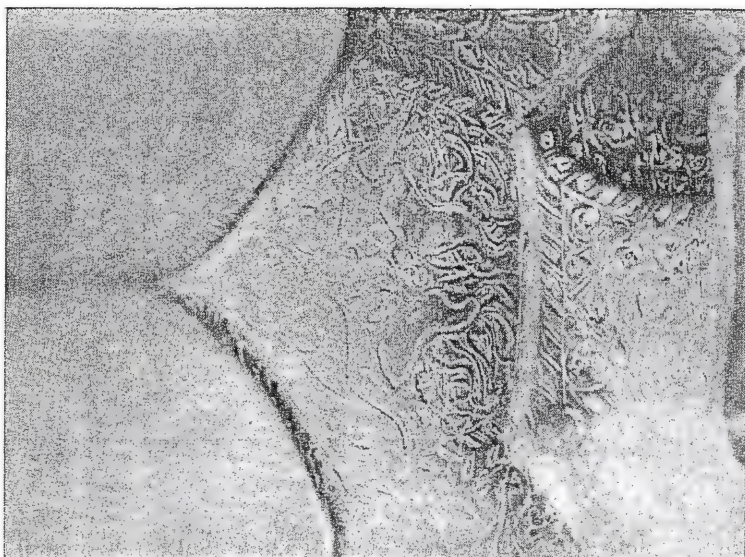
صورة ٢٢٦ Y



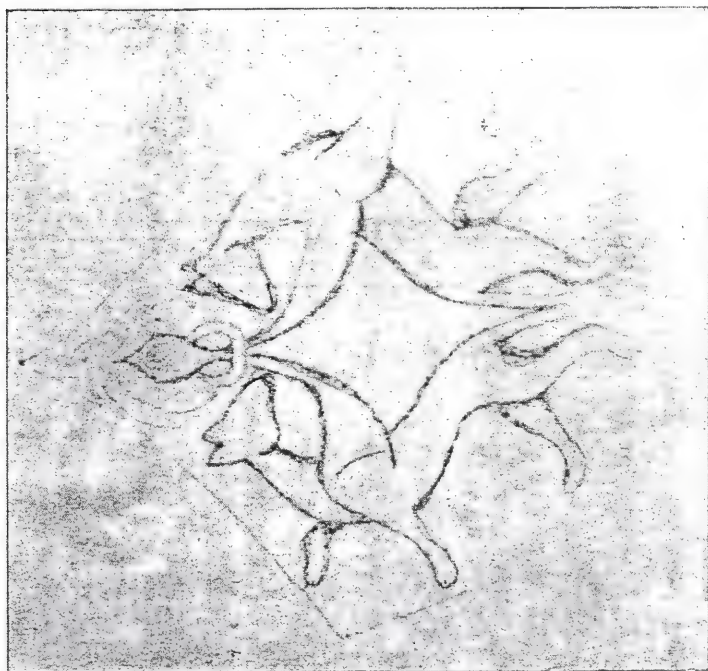
شكل ٧٤



صورة ٢٢٦ S

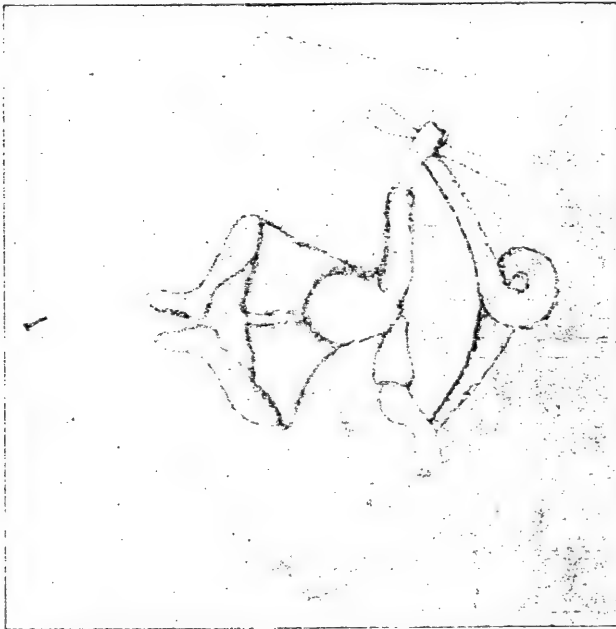


شكل ٧٥

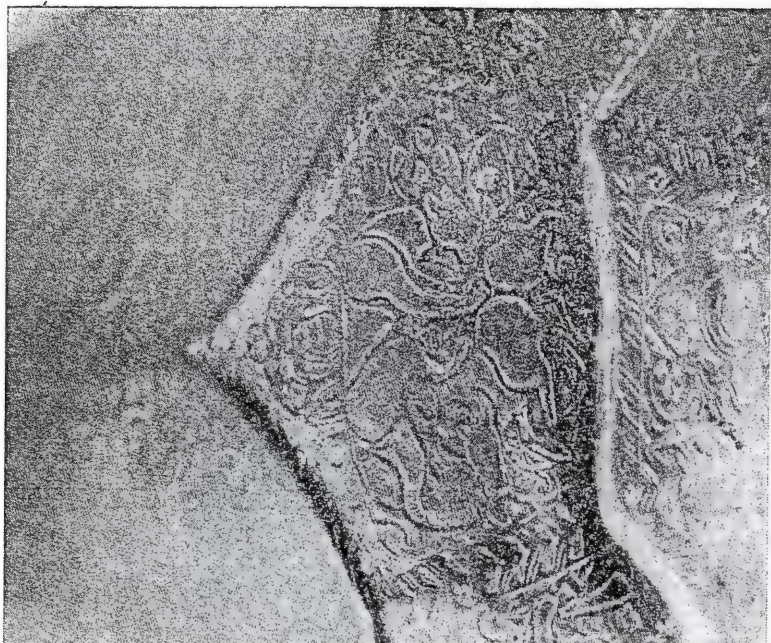




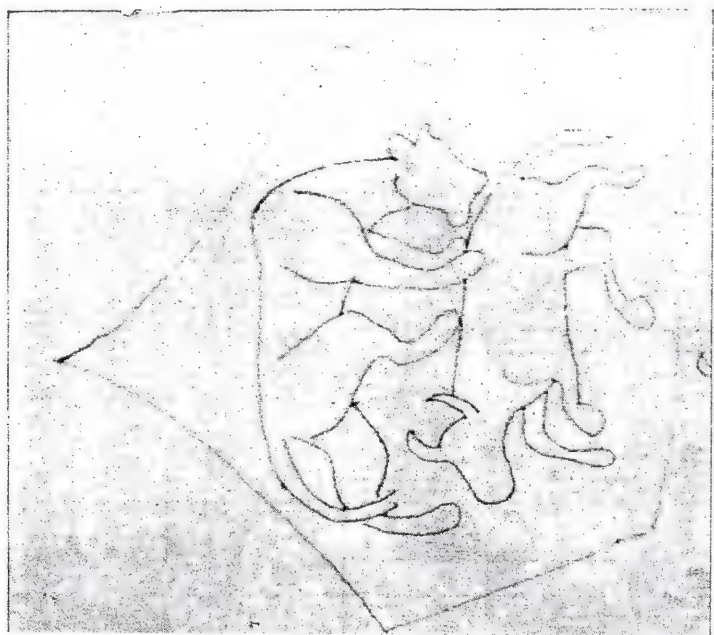
صورة ٢٢٦



شكل ٧٦

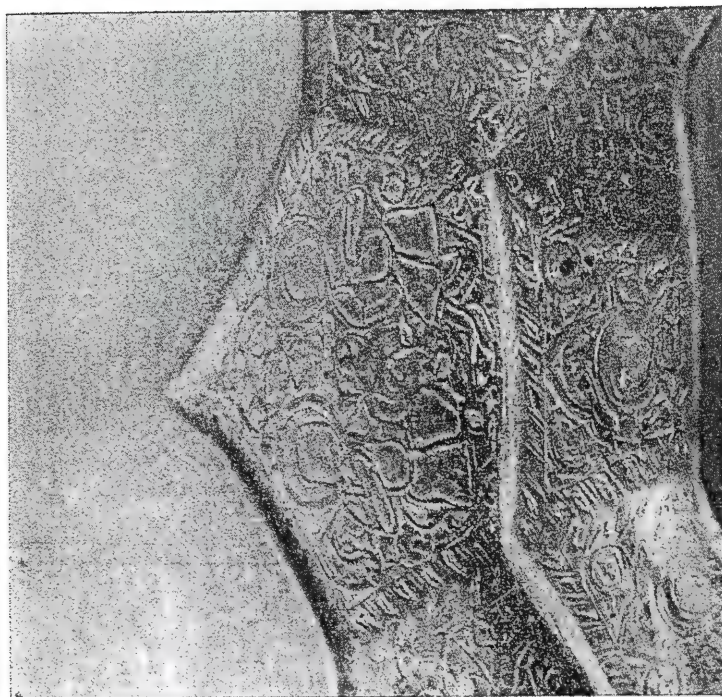


صورة ٢٢٦ U

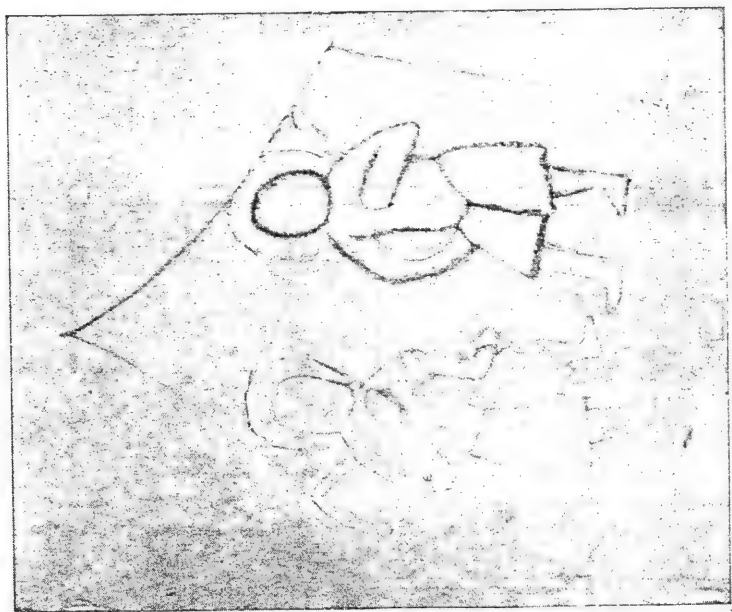


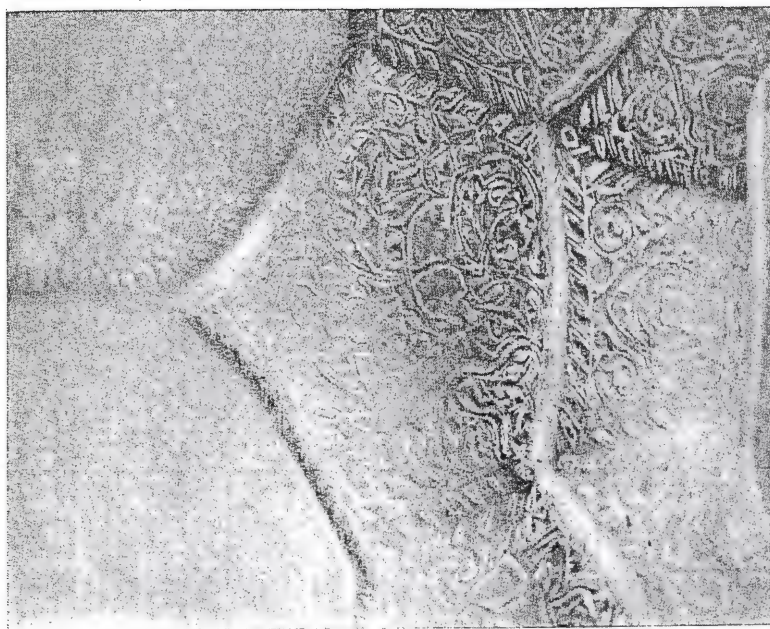
شكل ٧٧

صورة ٢٢٦ V

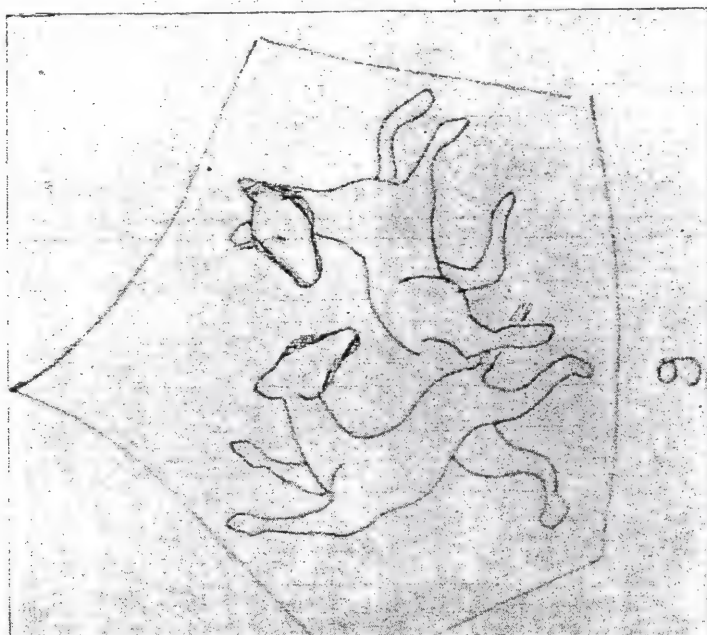


شكل ٧٨

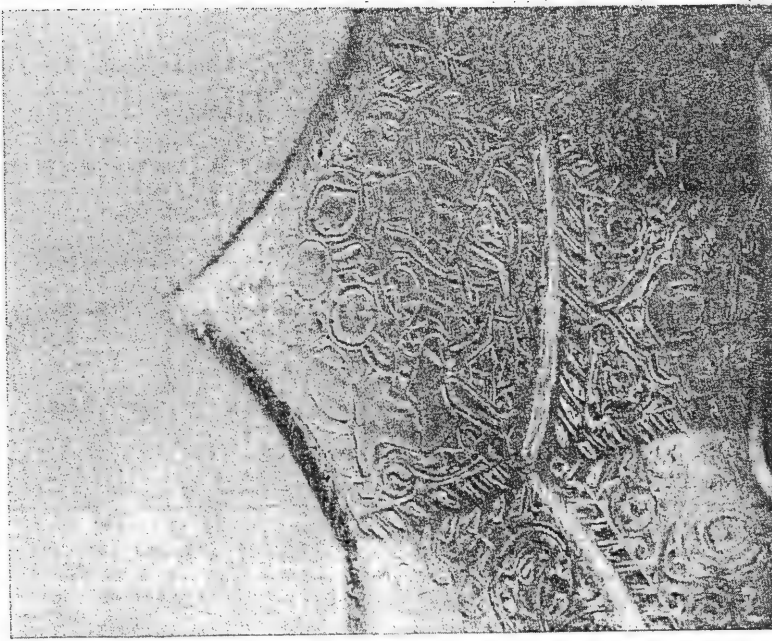




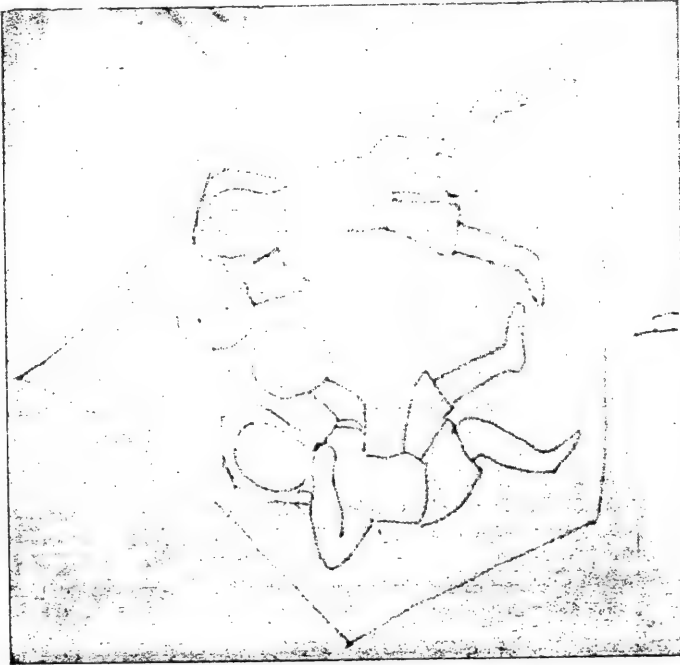
صورة Y



شكل ٧٩



صورة ٢٢٦ Z



شكل ٨٠

إن أهم الأسباب التى تجعلنا نفكر فى أن الإبريق رقم ١٠٢ هو نموذج يرجع إلى المنطقة الأرتوقية، هو استخدامه لتكوينه "الصعود إلى السماء" فوق بدنه. حيث إن هذه التكوينة قد تمت مشاهدتها فى زخرفة أثرين فقط من بين الآثار المعدنية السلجوقية. وهذان النموذجان أيضا أشران يرجعان إلى المنطقة الأرتوقية (انظر صورة ١٦٦ C وحاشية ٦٨٦ وصورة ١٦٧ وحاشية ٧٠١). إن مشهد "الصعود إلى السماء" الذى يأخذ موضعه فوق الإبريق ١٠٢ فى سجلات الجرد والقيد، مع أنه يختلف عن مشاهد "الصعود إلى السماء" المرتبطة بالإكثوغرافية البيزنطية، فإنه مرتبط بهذه المشاهد من ناحية الموضوع.

ومع المشاهد التى تجسد الصراع والجدال بين الغرفين والسفينكس والأسد والثور التى تشاهد فيما بين زخارف الإبريق رقم ١٠٢، فإن تكوينة زوج الغرفين "أو السباع" المرتبطة ببعضها بأطراف أجنحتها هى الأخرى تقوى القناعة بإمكانية أن يكون هذا الأثر نموذجا يعود إلى المنطقة الأرتوقية. وكما سبق وأن أوضحنا سابقا، فإن مشهد الصراع بين الأسد والثور يظهر أمامنا فيما بين زخارف الطاس المزخرف بالمينا (انظر صورة ١٦٦ a-b) والتى تحمل اسم الملك الأرتوقى ركن الدين داود، وكما تظهر فى التكوينة التى تجسد ارتباط زوج الغرفين "أو السباع" من أطراف أجنحتها على التوكة الفضية الموجودة فى المتحف البريطانى والتى أرجعناها إلى المنطقة الأرتوقية (انظر صورة ١٦٣ b).

إن شخصية الحاكم الموجود فى تكوينة العرش الثلاثية الموجودة فوق الإبريق رقم ١٠٢ والتى ذكرنا أنه يمسك فى يده طائرا بدلا من القدح، وأن

هيكال الحاكم الممسك بطائر فى يده نراه أيضا فوق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ (انظر تخطيط ٤٩ a التكوين الموجودة فى المتصف والذى يرجع إلى المنطقة الأرتوقية لوجود كتابة عبارة "المسعود طشتخانه" أى "مغسلة المسعود" وتوقيع الأسطى الموصلي. وفوق الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ (انظر تخطيط ٥٢ a التكوين الثانية عن اليمين) نراها ضمن مشاهد العرش. وبخاصة أن تصاوير الحاكم الذى يمسك بالطائر فى يده يتضح أنها تكوينة محبوبة ومرغوبة فى المنطقة الأرتوقية.

ولو وضعنا الخصائص والمواصفات والتفاصيل التى أوضحناها سابقا أمام أعيننا، فإننا يمكننا نسب الإبريق المقيد تحت رقم ١٠٢ إلى المنطقة الأرتوقية، وإلى جانب استخدامه التكفيت الفضى فى زخارفه، فإن هذا الأثر الذى استخدم التكفيت الذهبى أيضا فى احتمال كبير يمكن إرجاعه حاليا إلى أواسط القرن الثالث عشر أى السابع الهجري، وأنه نموذج قد صنع قبل مدة قصيرة من استيلاء المغول سنة ١٢٥٩م = ٦٥٨هـ.

وحيث الإبريق رقم ١٠٢ فى المتحف الخاص بالآثار الإسلامية والتركية واحد من النماذج الإسلامية النادرة المزخرفة بالموضوعات المسيحية (هو واحد من ثلاثة عشر أثرا معروفة الآن) من ناحية، وأنه من النماذج الجديدة التى يمكن إرجاعها إلى المنطقة الأرتوقية من بين آثار العصر السلجوقي المزخرفة بتقنية التكفيت أيضا، فإن له أهمية كبيرة.

* * * * *

وهكذا نكون قد قدمنا وصنفنا الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصور الإسلامية حتى نهاية العصر السلجوقي، والمعرضة فى المجموعات

الخاصة والمتاحف التركية. وأن بين الآثار المعدنية الموجودة في متاحف التركية، يوجد نموذجان مهمان يعودان إلى العصر الإسلامي المبكر (انظر صور ١٧٩ a-b و ١٨٠ a-c)، وأن هذين الأثرين قطعتان ترجعان إلى القرن العاشر (إلى العصر العباسي).

ولم تصادف ضمن المجموعات الخاصة التركية أى قطع أو نماذج يمكن إرجاعها إلى العصر الفاطمي.

إن عدد الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقي فى المجموعات الخاصة والمتاحف التركية ليس كبيراً. ولكن فيما بين النماذج الخمسة والأربعين التى أمكن رصدها توجد نماذج تمثل كلا من إيران وبلاد ما بين الرافدين وسوريا والأناضول وغيرها من المناطق الجغرافية، كما تمثل كل المدارس الفنية المعدنية التى استخدمت كل التقنيات المختلفة. ولا توجد بين الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقي فى متاحف التركية نماذج ذهبية وفضية؛ فكل الآثار الموجودة من البرونز والنحاس الأصفر ونموذج واحد من الصلب.

إن الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقي والمعروضة فى متاحف تركية؛ منها تسع قطع تعود إلى إيران، وخمس قطع ترجع إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين، وثلاثون قطعة ترجع إلى الأناضول.

ثمانى من القطع التى أرجعناها إلى إيران قد تم صنعها بالصب وزخرفت بالتخريم (انظر صور ١٨١ - ١٨٧)، أما النموذج التاسع فقد زخرف بتقنية التكفيت (انظر صورة ١٨٨).

إحدى القطع الخمس التى أرجعناها إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين قد زخرفت بتقنية التخریم (انظر صورة ١٨٩) والثانية بالنقوش البارزة المتحصلة بالصهر (انظر صورة ١٩٠) والنماذج الثلاثة الباقية قد تم الحصول على زخارفها بتقنية التطعيم (انظر صور ١٩١ - ١٩٣).

تكون النماذج التى ترجع إلى الأناضول المجموعة الأكثر وجودا بين الآثار المعدنية التى تعود إلى العصر السلجوقى الموجودة فى المجموعات الخاصة فى المتاحف التركية. ومن بين الآثار الثلاثين التى أمكننا حصرها، ثلاث قطع زخرفت بالتخریم. (انظر صور ١٩٤ - ١٩٦) وعشرون قطعة فوقها رسوم نقوش بارزة قد تم الحصول عليها بالصب (لو أحصينا الدراهم واحدا واحدا فإن هذا العدد سيرتفع). (انظر صور ١٩٧ - ٢٢٢)، وقطعتان زخرفتا بتقنية الحفر (انظر صورة ٢٢٣) وقطعة واحدة زخرفت بالريبوزيه. (انظر صورة ٢٢٤) وقطعتان زخرفتا بتقنية التطعيم (انظر صور ٢٢٥ - ٢٢٦). وهذه كلها نماذج مزخرفة وموجودة.

فى الجزء الذى درسنا فيه الآثار المعدنية للعصر السلجوقى الموجودة فى البلدان الأجنبية، قمنا بالتعريف بعشرين نموذجا زخرفت بتقنيات مختلفة، وترجع إلى الأناضول (انظر صور ١٦٣ - ١٧٨). وهكذا فإن عدد الآثار المعدنية التى أمكن إسنادها وإرجاعها إلى سلاجقة الأناضول، وقطعتان زخرفتا لو أضفنا إليها النماذج الموجودة فى المجموعات التركية لاقترب العدد من خمسين قطعة أثرية.

إن أعداد النماذج المزخرفة بتقنيات التخریم، والمينا، والريبوزيه والحفر، والتكفيت من الآثار المعدنية التى ترجع إلى السلاجقة مع أنها ليست

كثيرة كثرة الآثار المزخرفة بالنقوش البارزة التي أمكن تطبيقها بالصب، فإن كل نموذج منها يعتبر عملا فنيا ويظهر فنية وإبداعا فوق العادة. هذه التحف الفنية تدعم وجود معامل وورش فنية معدنية متطورة تعمل على تقنيات مختلفة ومتنوعة في الأناضول في العصر السلجوقي وبخاصة في قونية والمنطقة الأرتوقية.

* * * * *

﴿ هوامش المترجم لهذا الجزء ﴾

(78*) كيخسرو ٢ (غياث الدنيا والدين) (ت ٦٤٣هـ = ١٢٤٥م): ابن كيقباز سلطان سلجوقي (آسيا الصغرى) تولى الملك بمساعدة سعد الدين كويك. عقد صلحاً مع الأتراك. فى أيامه تدهورت شئون الدولة فقامت فتنة (بابا إسحاق) ثم الخطر المغولي.

كيخسرو ٣ (غياث الدين). (ت ٦٨٢هـ = ١٢٨٣م) ابن ركن الدين بن كليج أرسلان. تولى الحكم بفضل وزيره معين الدين الذى انتهى باغتياله سنة ١٢٧٧م.. أضحى ألعية فى أيدى المغول. اغتيل هو أيضاً. انظر؛ المنجد...

(79*) نصيبين: مدينة فيما بين النهرين (فى تركيا حالياً). كانت منذ القرن الثالث مهد الآداب السريانية حتى سقوطها فى أيدى الساسانيين سنة ٣٦٥ وقد كانت مركزاً فى أواخر القرن الخامس الميلادى وحتى منتصف السادس الميلادى لمع فيها علماء كبار. انظر: المنجد...

(80*) أفيون: مدينة فى . تركيا، تقع جنوب غربى أنقرة، وتسمى أيضاً أفيون قره حصار..

(81*) حرّان (Harran): مدينة قديمة فى بلاد ما بين النهرين موطن أسرة إبراهيم الخليل بعد هجرته من أور (التوراة) كانت مركزاً مهماً على طريق التجارة من نينوى إلى كركميش.

دعاها الرومان كارهاى. فيها سقط كاسيوس قاتل قيصر فى معركة ضد القرنيين. قاعدة بلاد مضر. فتحها العرب على يد عياض بن غنم ٦٣٩. اشتهرت بالفلسفة والعلماء ككتاب بن قره وأولاده. بها بقايا آثار بيزنطية وعربية. انظر؛ المنجد..

(82*) الجزرى؛ (بديع الزمان إسماعيل)؛ فنان ألف لمحمود بن آرتق فى آمد (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) عام ١٢٠٥م وفيه التعليمات على صنع الساعات. انظر: المنجد...

(83*) القراخانيون: (٣٨٢ - ٦٠٧ هـ = ٩٩٢ - ١٢١١ م) فيما وراء النهر والتركستان الشرقية وتشتمل على ثلاث أسر أ- القراخانيون في الدولة المتحدة وتبدأ بعلى بن موسى وتنتهى ببوسف الأول قادرخان، ثم ب- القراخانيون في الدولة الغربية (ما وراء النهر وبخارى وسمرقند وغرب فرغانه) وتبدأ مع محمد عين الدولة (٤٣٣ هـ = ١٠٤١ م) وتنتهى باحتلال الخوارزمشاهيون لبلاد ما وراء النهر سنة ١٢١١ م. ج- القاغانيون في+ الدولة الشرقية (طلس اسفنجاب - شاس - سامرجيه - كاشغر - شرق فرغانه) وتبدأ بسليمان عام ٤٢٣ / ١٠٣٢ م وتنتهى بمحمد الثالث ٦٠٧ / ١٢١١ ثم احتلال قوشلوج لهم. انظر: فنون الترك وعمائرهم. تأليف أوقطاي أصلان آبا، ترجمة أحمد محمد عيسى إستانبول ١٩٨٧ م ص ٢١٩ - ٣٢٠ .

(84*) رستم دستان: ملحمة رستم؛ وهو من أبطال الفرس، شخصية أسطورية قالوا إنها عاشت نحو ٣٠٠ ق.م وقام بأعمال بطولية عجيبة. تزوج بامرأة تركية طورانية وقتل في الحرب. تغنى الفردوس في ملحمة الشاهنامه بمغامراته وزين الفنانون الفرس مخطوطاتهم وأعمالهم الفنية بصور من بطولاته. انظر: المنجد..

(85*) قَنْطُورَس "Kentauros" = سنثور مخلوق خرافى ذو روح شريرة يجرى ذكره فى الأساطير اليونانية، قسمه الأعلى على هيئة إنسان بينما بقية الجسم على هيئة حصان، انظر:

Adnan Turanı, Sanat terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, Ist. 6 bask, 1995.

(86*) سيد بطل غازي: بطل ملحمة عاش فى الثغور الإسلامية مع الدولة البيزنطية وكان يسعى لنشر الإسلام وحماية من أسلم فى قرى الأناضول التى كانت تحت سيطرة البيزنطيين.

٥ - الخاتمة

ها نحن قد عرّفنا بالنماذج الرئيسة لفن المعادن منذ بداية الإسلام حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول، وقد قمنا بدراسة هذه النماذج وتحليلها بعد أن قسّمنا هذه الشريحة الزمنية الطويلة إلى مرحلة فجر الإسلام والعصر الفاطمي والسلجوقي.

أ- النتائج التي تمّ الوصول إليها حول الخصائص المميّزة لفن المعدن في فجر الإسلام:

إن الآثار الذهبية والفضية والبرونزية التي صنعت في معظمها في معامل وورش ما وراء النهر وإيران وبلاد ما بين الرافدين خلال أربعة قرون ممتدة من أواسط القرن السابع الميلادي التي نعرفها بفجر الإسلام حتى أواسط القرن الحادي عشر الميلادي/ الخامس الهجري، قد حافظت على عنّات وتراث الفن المعدني الساساني الذي ساد حكمه في هذه المناطق قبل ظهور الإسلام بصفة عامة سواء من ناحية الخامات وأنواع القوالب والفورم وتقنيات الزخرفة أو موضوعاتها أو من ناحية العناصر الزخرفية. ولهذا

السبب فإن الآثار المعدنية فى فجر الإسلام - وخاصة النماذج المصنعة فى القرون الثلاثة الأول - كانت متداخلة مع الأعمال التى صنعت فى العصر السابق عليها بشكل يجعل الكثيرين يطلقون عليها "آثار العصر الساسانى المتأخر" أو "آثار ما بعد العصر الساسانى". إن هذه الأعمال التى تصنف على هذا المنوال، تؤكد القناعة بأنها استمرار أو إعادة لأعمال العصر الساسانى إلى الحياة. ومع أنها أعمال مستوحاة من قوالب وتقنيات وموضوعات الزخرفة الساسانية وعناصرها فإنها قد استخدمتها مع إجراء تغييرات كبيرة، وأكسبت الموديلات القديمة مفاهيم جديدة وفقاً لمفاهيمها وأذواقها الخاصة بها. كما أنها قد استحدثت فى هذا العصر المبكر بعض التقنيات الزخرفية الجديدة والقوالب التى لم تكن معروفة أو تمت مشاهدتها فى العصر الساسانى. ويمكننا أن نختصر العناصر التى تميز نماذج فجر الإسلام عن نماذج العصر الساسانى فى السمات الرئيسة التالية:

لقد تم خلال فجر الإسلام تواصل استخدام تقنيات الزخرفة مثل التذهيب والنيلو والحفر والريبوزيه التى كانت مطبقة فى العصر الساسانى؛ إلا أن الآثار المعدنية فى فجر الإسلام قد أظهرت بعض الفوارق عند تطبيق هذه التقنيات.

تتكون الغالبية العظمى من الآثار المعدنية فى العصر الساسانى من أطباق فضية مزخرفة برسوم وخطوط زخرفية بارزة. إن الزخارف التى تزين الأطباق الساسانية قد تم الحصول عليها بتقنية الريبوزيه الحقيقية يعنى بالطرق بالشاكوش من أسفل إلى أعلى، وفى بعض النماذج تم استخدام تقنية "Aplike - rölief" أى الحفر المعلق لكى يزداد ارتفاع وبروز الزخرفة.

أما فى الآثار المعدنية فى فجر الإسلام، فقد كان الروليف غائرا، وكانت الزخارف بشكل عام يتم الحصول عليها بالطرق بالشاكوش من أعلى أى من على السطح حتى تتحنى الأرضية، أو يتم الحصول على النقش بحفر المعدن من منطقة الأرضية (انظر صورة ١-٢، ٤-١٤، ١٦-١٧).

وفى حين كانت النقوش على الآثار المعدنية فى فجر الإسلام مشغولة بالحفر الغائر، فإن الخطوط - وخاصة الأضلاع - حفرت على هيئة مجار عميقة وسميكة، وتم توضيحها جيدا وذلك بملأ داخلها بالنيلو. ورويدا رويدا بدأ النقش الغائر "الروليف" يحل محل الزخرفة التى يتم الحصول عليها بالحفر. وفى هذه المرحلة المبكرة أجريت أولى التجارب بتقنيات التكفيت بمعدن آخر على المعدن الرئيس، وتقنية التخريم التى لم تكن تصادف على الآثار الساسانية.

استمر الفنان فى فجر الإسلام؛ فى استخدام قوالب الأدوات المعدنية الساسانية كالطاس والإبريق والطبق من ناحية (انظر صورة ١، ٢٠-٢٤) ومن ناحية أخرى أجرى تطويرات ملحوظة فى شكل القوالب الجديدة؛ مثل الصينية الثمانية (انظر صورة ١٥)، والطاس ذو القوائم الطويلة الذى يشبه القارب (انظر صورة ١١)، والإبريق ذو العنق الطويل الرفيع، والبدن الكروى ذو النتوء لكى يستند عليها الإصبع، أو ذلك الذى على هيئة الديك مبسم = بزبوز، أو بروز على هيئة رمانة لكى يستند عليها الإصبع (انظر صورة ١٨، ٢٨-٢٥) كذلك.

ومع أن الغالبية العظمى من العناصر والموضوعات التى تزخرف الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر كانت معتمدة على تبيات =

شخصيات ما قبل العصر الساساني، فإن السمات العامة للزخرفة قد شهدت تغيرات أسلوبية واضحة؛ حيث بعد الفنان عن الطبيعية موضحا ما يود الذهاب إليه بالرمز؛ حيث حور النباتات والهياكل الحيوانية وعبر عن المناظر والمشاهد بالإيمان الرمزي. إن العناصر النباتية والهياكل الحيوانية التي تعتبر تجديدا خاصة في المرحلة الإسلامية، قد تم توضيحها بتفاعلها مع بعضها، هذا التفاعل الذي جعلها خارج نطاق الطبيعة، أخرجها في الوقت نفسه من النمطية والقبولية المعهودة في التكوينات الزخرفية. وبدأت الزخرفة المجردة تنتشر على كل سطح التحفة. وبهذه الموثيقات المرتبطة ببعضها بعضا والمتكررة، خلق الفنان نوعا من التناغم من ناحية، والإحساس بالبعد اللانهائي من ناحية أخرى.

خلال فترة فجر الإسلام تنوعت الموضوعات الإيكنوغرافية المستخدمة في زخرفة الآثار المعدنية. واستحدث الفنان في تلك الحقبة في المعامل الإيكنوغرافية لفن المعادن مشاهد لم تكن تشاهد في العصر الساساني مثل: "هيكل الحاكم الجالس متربعا على عرشه وقد أسند إحدى يديه على فخذه وأمسك باليد الأخرى قدحا أو صولجانا" (انظر صورة ٤٠ ، ٣٧a ، ٢) و "هيكل الفارس القناص الذي يصطاد بالصقر وقد رسم في ملابس الرجل" (انظر صور ٤٢ ، ٤٠ b) وكانت هذه التكوينات أصلية بالنسبة لأواسط آسيا، أو مناظر التسلية الملكية التي تحتوى على الرقصات أو شخوص الموسيقيين (انظر صور ٩ ، ٨ ، ١). فهذه المشاهد قد دخلت ورش الفنان المسلم خلال هذه الحقبة.

ابتعدت مشاهد العرش والصيد التراثية المرتبطة بنماذج ما قبل العصر الساساني في معظمها عن مستوى الموديل المعتاد، وفقدت الموضوعات علاقاتها بالكنل العريضة، مثال ذلك أن شخوص النسوة نصف العاريات كانت قد فقدت تماما المفاهيم التي كانت تحملها في العصر الساساني، واستخدمت كرمز داخل نطاق مشاهد التسلية الملكية أو كرمز لهذه المشاهد ذاتها (انظر ١١ ، ١).

خلال القرن الأخير من العصر الإسلامي المبكر، أي من أواسط القرن العاشر إلى أواسط القرن الحادي عشر بولغ في زخرفة الآثار المعدنية في تلك المرحلة، واكتسبت الزخرفة شخصية إسلامية كاملة، فالبدن والرأس والجناح وما شابهها من أجزاء قسمت بأطر، وشحنت بعناصر هندسية لا علاقة لها بتلك الموضوعات التي بداخلها (انظر صورة ١٨ ، ١٥)، واستخدم الخط العربي كعنصر زخرفي (انظر صور ٣١ ، ٢٩ ، ١٩ ، ١٨). وقد قوى ذلك الشخصية الإسلامية في الزخرفة تماما.

يتضح من الكتابات التي تعلو أبدان الآثار المعدنية في فجر الإسلام أنها ترجع إلى ورش كل من بلاد ما بين الرافدين أو غرب إيران في تلك الفترة، أو إلى ورش ومعامل فن المعادن في خراسان، وعلى بعض النماذج ذات الكتابة قد ذكرت أسماء أمراء بويهيين وساسانيين، ويستدل من ذلك على أن الآثار المعدنية التي تحمل قيمة عالية ووضعا اجتماعيا مميزا، كانت في العصر الساساني كما هو الحال في كل العصور، أنتجت من أجل الطبقة الأرستقراطية الإقطاعية، وفي فجر الإسلام كما كان الحال في العصر الساساني، صنعت تلك التحف من أجل الطبقات الحاكمة.

تحتوى المجموعات التركيبية الخاصة على أعداد قليلة جداً من الأعمال المعدنية التى ترجع إلى فجر الإسلام، ومن بين هذه النماذج الموجودة فى المتحف الأركيولوجى فى إستانبول، ميدالية ذهبية ضُربت فى بغداد عام ٩٧٥، ويذكر فى كتاباتها اسماً كل من الخليفة العباسى الطائع والأمير البُوَيْهَى عز الدولة بختيار (انظر صورة ١٧٩ a-b). وهذه التُحفة تحمل أهمية كبرى لكونها وثيقة تاريخية، لأنها تُساعد فى تأريخ التحف المشابهة المزخرفة بتكوينه عرشية ولكنها تملأ من كتابة مثل الميدالية الذهبية الموجودة بمعرض الفريز للفنون فى واشنطن والتى تعود إلى الأعوام نفسها. ومن هذه الأعمال إبريق برونزى صغير معروض فى متحف الإثنوغرافية فى أنقرة وقد أرجعناه إلى إيران ما بين النهرين فى القرن العاشر (انظر صورة ١٨٠) هو نموذج جديد لم يُنشر من قبل يمكن أن نُضيفه إلى مجموعة أباريق فجر الإسلام التى لم يتجاوز عددها خمسة أو ستة من ذات البَدَن الكُرْوَى والعنق الرفيع الطويل ومقابضها ذات رمانة.

ب- النَّتَاجِىَّةُ الَّتِى تَمَّ الوُصُولُ إِلَيْهَا حَوْلَ السَّمَاتِ الْمُمَيَّزَةِ لِفنِّ المَعَادِنِ فى العصر الفاطمى:

تقترب التحف المعدنية المصنوعة فى مصر قبل الفاطميين وتتشابه تشابهاً كبيراً سواء من ناحية القوالب والفُورم أو من ناحية تقنيات الصنع والزخرفة مع النماذج القبطية، فمن بين الآثار المعدنية التى تعود إلى هذا العصر، القطع التى استخدمت الخط الكوفى فزخرفتها فقط إلى فجر الإسلام بشكل قاطع.

لما كان الفاطميون الذين ساد حكمهم فى مصر فيما بين أعوام ٩٦٩ - ١١٧١ م = ٣٥٩ - ٥٦٧ هـ أقواما من أصول ترجع إلى شمال أفريقيا، ولما كانوا قد قدموا من المغرب من ناحية، وكانوا مرتبطين بالمذهب الشيعى من ناحية أخرى، فقد استقوا من المنابع الثقافية الإيرانية. ولما كان الفاطميون قد أبدوا الكثير من التسامح خلال ذلك العصر تجاه المسيحيين، فقد نتج عن ذلك زيادة مضطردة فى علاقاتهم مع بيزنطة والغرب المسيحى وتطور الفن الفاطمى مستعينا فى ذلك بتأثيرات الثقافات المتعددة والمناطق المختلفة؛ فما هى إلا مدة وجيزة حتى وجد ذاتيته. وبداية من مطلع القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى دخلت أراضى شمال أفريقيا وإسبانيا المسلمة بكاملها تحت تأثير النفوذ الثقافى المصرى الفاطمى.

ومع أن عدد القطع الأثرية المعدنية التى ترجع إلى العصر الفاطمى التى وصلتنا فى الوقت الراهن، ليست كثيرة بالقدر الذى أوضحت المصادر التاريخية، فإن النماذج الموجودة تبين أنها قد صنعت من المعادن النفيسة لذلك العصر (انظر صور ٤٥ - ٤٤) من ناحية، ومن معدن البرونز من ناحية أخرى (انظر صورة ٥٤ → ٤٦) وأنها قد طبقت بنجاح تقنيات الزخرفة المعدنية المختلفة مثل الريبوزيه والحفر والتخريم والتذهيب والنيلو والفيليجرة، والجرانوله والتكفيت بالأحجار الكريمة والمينا الكلويسونية فوق تلك المعادن. وأهم تجديد أحدثه الفاطميون فى فن المعادن الإسلامية هو تقنية المينا الكلويسونية التى نشاهد استخدامها لها فى زخرفة أدوات الزينة المصنوعة من الذهب، فهذه التقنية التى ظهرت أمانا لأول مرة فى العصور الإسلامية والتى نراها مطبقة فوق المجوهرات الإسبانية والمصرية (انظر

صور a, b ٤٤) التى ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/ الخامس والسادس الهجريين، كانت مستخدمة اعتبارا من القرن السادس الميلادى فى زخرفة الأعمال البيزنطية، ويمكننا أن نخمن بأن صناع الفن المعدنى فى العصر الفاطمى قد تعلموا هذه التقنية من الصناع البيزنطيين.

صنعت الغالبية العظمى من الآثار البرونزية التى يمكن إرجاعها إلى العصر الفاطمى بتقنية الصب وزخرفت بتقنية الحفر وتتكون من أوانى مياه = "أكوامانيلات" وزخارف عيون مائية على هيئة هياكل حيوانية (انظر صور ٥٣ - ٤٦). هذه الأعمال التى يمكن إضافتها إلى إبداعات الإسبان المسلمين والمؤرخة بالقرنين ١١، ١٢ يدخل قسم منها إلى الثقافة المصرية، وقسم آخر إلى الثقافة الفاطمية، وهى تعكس تأثيرات الفن الإيراني. ظلت القوالب التى تأخذ أشكال هياكل الحيوانات فى إيران تصنع فيها بدون انقطاع منذ العصور القديمة، وظل هذا التقليد متبعا فى فجر الإسلام (انظر صور ٣٥ - ٣٢) وحتى فى العصور السلجوقية أيضا (انظر صور ١٢٥، ٨١ - ٧٤). ويمكن أن نخمن أن أوانى المياه = الأكوامانيلات وحليات عيون المياه = الفسقيات الفاطمية التى كانت على شكل هياكل حيوانية مستوحاة من النماذج الإيرانية التى تعود إلى أواخر فجر الإسلام وإلى العصر السلجوقي. ولكن هياكل الحيوانات الفاطمية تظهر بعض الفوارق عن الهياكل الإيرانية المعاصرة لها؛ فقسم من التحف التى على هيئة هياكل حيوانية والتى أمكن إرجاعها إلى إيران فى العصر السلجوقي، زخرف جزء منها بتقنية الحفر، بينما زخرف قسم آخر بتقنية التخريم ومنها أكوامانيل، وقنديل زيت وزينة

عرش ... إلخ قد نقشت برسوم محفورة على أجسادها (انظر صور ١٢٥، ٨١ - ٧٩) ولكن النماذج أمثال المباخر والمواقد صنعت على هيئة قفص وطبق على أجسادها زخرفة التخريم (انظر صور ٧٨ - ٧٤) ولا يوجد فيها بين القطع التي على شاكلة الهياكل الحيوانية الفاطمية نماذج مزخرفة بتقنية التخريم وطرزه مثل المباخر السلجوقية؛ فهياكل الحيوانات البرونزية التي ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/ الخامس والسادس الهجريين والتي يمكن إسنادها سواء إلى مصر أو إلى إسبانيا المسلمة، كلها قطع مزخرفة بتقنية الحفر.

تختلف هياكل الحيوانات الفاطمية اختلافا واضحا أيضا عن هياكل الحيوانات الإيرانية السلجوقية من ناحية الأساليب، ففي حين جسدت الحيوانات السلجوقية وشغلت بأسلوب نمطي، فقد شكلت الحيوانات الفاطمية بمفهوم أكثر طبيعية وواقعية، وبخاصة تلك النماذج (انظر ٤٧ - ٤٦) التي على هيئة غزلان وأرانب، والتي يمكن إرجاعها إلى مصر بالذات. إن هذه الخاصية المتعلقة بهياكل الحيوانات الفاطمية لتعكس تأثيرات منطقة البحر الأبيض التي استمرت كتراث فنى عتيق.

ولا تصادف بين الآثار المعدنية التي ترجع إلى العصور الإسلامية المختلفة والموجودة فى المتاحف التركية نماذج تعود إلى العصر الفاطمي.

ج- إضافات السلاجقة إلى الفن الإسلامى المعدني:

بدأت مع العصور السلجوقية مرحلة مزدهرة جدا فى الفن الإسلامى

المعدني. وكان من أهم العوامل والخواص التي أثرت إلى حد كبير في تطور الفنون والثقافة في العصر السلجوقي، استيطان كتل كبيرة من الأتراك الذين نزحوا من أواسط آسيا - موطنهم الأصلي - واستقرارهم في مناطق الشرق الأدنى، فالأتراك منذ أواسط القرن الثامن الميلادي/ الثاني الهجري وهم يدخلون إلى المناطق الإسلامية في تجمعات كبيرة، وتحملوا مسئوليات جساما في الجيش والإدارة العباسية. ولكن توطن الترك في مناطق الشرق الأدنى بتجمعات كبيرة، وتكوينهم مجموعة ثقافية ولغوية ثالثة إلى جوار العرب والفرس، في العصر السلجوقي الأصلي، قد تحقق بشكل فعلى في أواسط القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري. فتكوين إمبراطورية تركية ممتدة من خراسان وحتى الأناضول، وتأمين إعادة إحياء الوحدة والاتحاد الإسلامى الذى كان قد تفكك سياسيا قبل السلاجقة، وكما هو الحال فى كل فروع الفن الإسلامى، كل ذلك فتح الطريق أمام تطورات مهمة فى فن المعادن أيضا. فالسلاجقة قد خرجوا علينا بتجديدات وتنوعات كثيرة فى الأعمال المعدنية سواء من ناحية الخامات والتقنيات أو أنواع القوالب وأشكال الفورم التى تعود إلى عصرهم سواء أكانت تحمل تأثير ثقافتهم التى حملوها معهم من أواسط آسيا من ناحية، أم من ناحية أخرى الثقافات القديمة للمناطق التى استولوا عليها.

١ - التجديد فى الخامات:

تواصل فى العصر السلجوقي صنع الأعمال التى تعتمد على الخامات المستخدمة فى الفنون المعدنية فى فجر الإسلام والعصر الساسانى كالذهب

والفضة والبرونز، ولكن فى هذا العصر كان استخدام المعادن الثمينة محدودا بالقياس إلى ما هو مصنوع من معدن البرونز. وفيما بعد منتصف القرن ١٢ - وباستثناء أدوات الزينة - خرجت هذه المعادن الثمينة من بين المعادن الرئيسية فى صنع التحف المعدنية. والنماذج الذهبية والفضية التى تعود إلى العصر السلجوقي كلها تقريبا قطع ترجع إلى إيران والسلاجقة العظام. فمنذ أواخر القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى، وبدئ فى استخدام سبائك النحاس الأصفر جنبا إلى جنب مع البرونز فى صناعة التحف المعدنية. إن استخدام سبائك، النحاس الأصفر بشكل واسع بسبب لمعانه ولونه باعتباره أفتح من البرونز، وكونه خامة أكثر ملائمة للتحف التى سوف تصنع بتقنية الطرق بصفة خاصة، ليعتبر واحدا من أهم التجديدات التى أحدثها العصر السلجوقي فى فن المعدن الإسلامى.

٢ - التجديد الذى حدث فى التقنية:

ارتبط تقليل الآثار المصنوعة من المعادن الثمينة قبيل أواسط القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى فى العصر السلجوقي، وإحلال النحاس تدريجيا محل هذه الخامات بتطور كبير فى تقنيات الزخرفة المعدنية، فالأسطوانات السلاجقة استحدثوا تقنيات جديدة تؤمن الزخرفة بشكل ثرى ومظهرى للأعمال النحاسية والبرونزية تغنى عن النماذج الفضية والذهبية. إن تقنيات الزخرفة المعدنية كلها، المعروفة منذ العصر القديم فى ديار الشرق الأدنى والمستخدمه فى الفن المعدنى كالحفر والنقش البارز والتذهيب والصوات = النيلو، بل حتى تقنية المينا النادرة الاستخدام فى العالم الإسلامى

والمعروفة على أنها تقنية قد انتقلت من الفن البيزنطى إلى الفن الإسلامى، كل هذه التقنيات تم تطبيقها بمهارة فى العصر السلجوقى؛ ولكن تقنيات التخریم وتكفيت معدن بمعدن آخر بالذات والتي كانت مستخدمة فى خراسان فى أواسط القرن ١٢، والتي لم تر فى أى عصر قط من قبل فى تاريخ الفن المعدني، تطورت تطورا ملحوظا ومشهودا فى هذا العصر. استخدمت تقنية التخریم فى العصر السلجوقى على نطاق واسع فى زخرفة القطع الفنية التى تصنع بالطرق على ألواح رقيقة مثل القناديل، وكذلك على القطع التى يتم الحصول عليها بالصب مثل المباخر والشمعدانات والمناجل، وكانت تستخدم أحيانا بشكل يغطى كل سطح القطع الفنية.

إن طراز التكفيت الذى تطور تطورا كبيرا فى خراسان فى أواسط القرن الثانى عشر، قد جلب إلى بلاد الرافدين على يد الصناع الخراسانيين الذى هربوا إلى الغرب فرارا من الغزو المغولى القادم من الشرق فى بدايات القرن الثالث عشر. ففى بلاد ما بين النهرين الخاضعة لحكم الزنكيين وهم من أتابكة السلاجقة، وبخاصة فى مدينة الموصل، ازدهرت تقنية التكفيت ازدهارا كبيرا، إلى حد أن الأسطوانات الموصليين هم الذين نقلوها من الشرق الأدنى، ونشروها فى المناطق الأخرى من العالم الإسلامى التى تقع خارج نطاق شمال أفريقيا وإسبانيا. طبقت تقنية التطعيم والتكفيت فى العصر السلجوقى أولا فوق الأعمال البرونزية فقط، وقد استخدمت فى ذلك أوراق الفضة والنحاس الأحمر كحشوات للتطعيم. واعتبارا من نهايات القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى تم ترجيح وتفضيل سبائك الشبة لكونها فاتحة اللون عن البرونز وذلك فى الأعمال التى سوف تزخرف بتقنية

التكفيت والتطعيم. ومنذ النصف الأول من القرن الثالث عشر بدأت تقل تدريجيا تكفيتات النحاس، وفيما بعد أواسط هذا القرن نفسه بدأت تترك مجالها لتطعيمات الذهب. وفوق الآثار المعدنية المزخرفة بتقنية التكفيت فى العصر السلجوقي استخدمت تطعيمات الصوات = النيلو أيضا جنباً إلى جنب مع مختلف الحشوات المعدنية المختلفة الألوان والأنواع، وهكذا تم الحصول فى هذا العصر على تكوينات زخرفية مختلفة الألوان على نطاق واسع فى المنمنمات والسيراميكيات المينائية إلى جانب استخدام لون واحد على خامسة معدنية واحدة. إن تقنية زخرفة المعدن بألوان متعددة ومتنوعة وتطورها قد فتح الباب على مصراعيه أمام تنوع وتكاثر الموضوعات الإيكنوغرافية.

٣ - التجديد الذى حدث فى أنواع الأوانى:

إن الأعمال المعدنية فى العصر السلجوقي، من ناحية أنواع الأوانى، تظهر أمامنا فى تنوع كبير بالقياس إلى فجر الإسلام وبداياته. فباستثناء الأوانى التى على شاكلة الهياكل الحيوانية والمصنوعة من المعدن، والأطباق والصوانى والطاسات والأباريق والمشارب والقناديل التى ظهرت فى العصور الإسلامية المبكرة، فإنه يمكن تتبع أعمال معدنية تناسب أغراضاً حياتية متنوعة كالمرايا والهوانات والمباخر والمناجل والصناديق والعلب والمقال والمخابر والبكارج والشمعدانات والطسوت والقذور والقوارير وتوك الأحزمة ومطارق الأبواب وأعمدة الخيام والطبل. فقسم كبير من الآثار المعدنية السلجوقية، وبخاصة التى صنعت بالصب من معدن البرونز والمزخرفة بأشكال متوازية مطبقة تقنية الحفر فوق سطوحها؛ كلها قطع قد

صنعت لكى يستخدمها أى شخص فى الحياة اليومية، وهذا ما يجعلها تختلف عن تلك الآثار المعدنية التى صنعت من أجل النبلاء فى العصر الإسلامى المبكر. فمع القطع الفضية ذات القيمة الفنية العالية والوضع الاجتماعى السامى والتى طبقت تقنية التخریم أو التكفيت فى زخرفتها، فإن الآثار النحاسية والبرونزية والتى زخرفت بعناية، كانت - وكما هو الحال فى فجر الإسلام - قد صنعت من أجل العرض فى سرايات وقصور النبلاء وفيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى بدأت هذه القطع توضع وتصنع من أجل العرض فى قصور العائلات التجارية التى وصلت إلى وضع اجتماعى يكسبها أهمية توازى الأعيان داخل المجتمع السلجوقى أو من أجل أن يحتفظوا بها فى خزائنهم. وفوق الآثار المعدنية السلجوقية التى صنعت بعناية، وبخاصة تلك النماذج التى طبقت عليها تقنية التطعيم والتكفيت، نرى الأشرطة الكتابية وقد احتلت مواضعها فوقها، وكلها عبارة عن أمنيات طيبة لمن طلبوها، وفيما بين هذه الكتابات كانت توجد أحيانا أسماء الصناع الذين صنعوها، أو النبلاء الذين طلبوها سواء أكانوا من الأسر الحاكمة والأمراء أم من كبار التجار، وعلى بعض النماذج كانت توجد التواريخ، وبشكل أقل ندرة كانت أحيانا تكتب أسماء المدن التى شهدت عملية الصنع. وتلك الأعمال التى تحمل أسماء بعض المدن، أو تاريخ، أو اسم شخص ما تحمل أهمية بالغة لكونها وثيقة تاريخية من ناحية، ومن ناحية أخرى لكونها تساعد فى تصنيف تلك الأعمال التى لا تحتوى كتاباتها على أية معلومات أو تلك التى لا تحمل كتابة على الإطلاق، كما أن الصفات والألقاب والرتب التى كانت تستخدم مع أسماء الصناع أو أصحاب هذه القطع

فى الكتابات التى تزين سطوح تلك القطع المعدنية السلجوقية، تقدم إلينا وتمدنا بمعلومات متعددة بصدد العلاقات الاجتماعية والبناء الاجتماعى للمجتمع فى ذلك العصر.

٤ - التجديد الذى حدث فى قوالب الأواني:

تتنوع الآثار المعدنية فى العصر السلجوقى التى صنعت من أجل مواجهة المتطلبات الاجتماعية للمجتمع، تنوعا كبيرا من ناحية القوالب والفورم، فمعظم هذه المنتجات المعدنية، وبخاصة النماذج التى تعود إلى إيران، إما أنها على هيئة هياكل حيوانية مباشرة (انظر صور ٧٤ - ٨١ و ١٢٥) كما أنها مزدانة بهويكلات حيوانية صغيرة، (انظر صور ٦٣، ٦٩، ٧٢، ٨١، ٩٤، ١٠١، ١٠٦، ١١٢، ١٢٠) أو أنها تلفت الأنظار بكونها قد صنعت مستوحاة من القوالب والأشكال الحيوانية (انظر صور؛ ٧٠، ١١٤ - ١١٥). ومن بين الآثار المعدنية التى تعود إلى العصر السلجوقى، هناك مجموعة أيضا من الأباريق التى تظهر تشابها كبيرا مع الأعمال المعمارية للعصر نفسه - بخاصة الأضرحة السلجوقية - من ناحية قوالب البدن وتشكيلات سطوحها (انظر صور: ١٠٦ - ١١٠). إن أباريق هذه المجموعة التى يتضح من كتاباتها أنها تعود إلى خراسان ومؤرخة بنهايات القرن ١٢ وبدايات القرن ١٣ نجد فوق أبدانها الأسطوانية زخارف عبارة عن أضلاع مثلثة، أو مقعرة أو محدبة. هذه الأعمال التى تتوازى مع أشكال الأضرحة السلجوقية، لتبين بوضوح أن صناع المعادن وفنانيهما قد استلهموها من الأعمال المعمارية التذكارية بالقدر نفسه الذى كان يستلهمونها من الفورم والقوالب الحيوانية.

٥- التجديد الذى أحدثوه فى الزخرفة:

إن الأعمال الفنية المعدنية فى العصر السلجوقى تظهر أمامنا بتنوع كبير وإبداع رائع فى الزخارف المكونة من شخوص وهياكل زخرفية ومن كتابات خطية ومن تكوينات جمالية هندسية ونباتية جنباً إلى جنب مع الخصائص الأخرى. فكون تقنية زخرفة المعادن - وبخاصة تقنية التكفيت - بألوان كثيرة قد تطورت، فإن ذلك قد فتح الطريق أمام ثراء وتنوع وكثرة الآثار المعدنية التى تستخدم الموثيقات المتنوعة فى زخرفتها وبخاصة التكوينات الشخصية. وقسم كبير من هذه التكوينات الشخصية تحمل تأثيرات أواسط آسيا القوية، ومثال ذلك الأفرع النباتية التى تنتهى أطرافها برعوس حيوانية، والأفاريز التى تتكون من شخوص وهياكل حيوانية تطارد بعضها بعضاً، والتكوينات الحيوانية المختلفة التى ترتبط بالمعتقدات الشامانية فى معظمها بأواسط آسيا، والتى يتضح أنها تحمل مفاهيم رمزية إلى جانب كونها عناصر ديكورية (مثل المخلوقات الخرافية كالهربي والسفنكس والغرفين والتنين وما شابه ذلك) والعقاب والأسد والسفنكس التى تنتهى هياكلها برعوس تنينية وأذنانها أو أجنحتها بالسعف النخيلي، والعقبان التى تتكون من جسد واحد ورأسين، أو الهربي المتكون من جسدين ورأس واحدة، والطواويس المنعقدة الأعناق أو المجموعات الحيوانية المكونة من موثيقات دوارة والمرتبطة ببعضها بأذنانها وذيلها أو أطراف أجنحتها، أو تصاوير الحيوانات الثنائية المتصارعة أو مثل تكوينات شخوص الفارس - الصياد الذى يصطاد بالفهد المدرب أو طائر الباز القناص، وهذه كلها تحمل سمات قوية لأواسط آسيا. وكذلك فإن التكوينات الشخصية الأخرى التى تشاهد فى

زخارف التحف المعدنية السلجوقية، تخرج أمامنا كتكوينات جديدة جدا دخلت إلى المعامل الإيكنوغرافية لفن المعادن الإسلامي، ومثالها مشاهد "الكنز" أى المشاهد التى تجسد الحياة اليومية والتى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر كالفلاح الذى يحرث أرضه بالمحراث، أو الذى يعزق تحت أشجاره، أو البستاني الذى يجمع ثماره أو يشذب أغصانه، أو تصاوير الراعى الذى يرعى أغنامه وقطعانه، أو الرموز الفلكية، أو مشاهد العرش والاحتفالات الرسمية وتقديم الهدايا إلى الحكام، أو مشاهد اللهو الملكى كرياضة البولو أو الموسيقين والراقصات ولاعبى الأكروبات والبلونات، وبخاصة التى تحمل توقيعات الصناع الموصليين والتى تصادف كما سبقت الإشارة فى الأعمال التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجري. كما أن المشاهد التى استوحاها الفنان من الإيكنوغرافية المسيحية والتى تشاهد على الأعمال التى تنسب إلى سوريا فى أغلبها وترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر فهى بدون شك تثرى هذه المعامل والورش.

إن زخرفة الأعمال الفنية المعدنية فى العصر السلجوقى يمكن أن توضح أيضا مدى استقرار الرسوم الهندسية التى تشكل تضادا كبيرا مع التكوينات الشخصية والموتيفات النباتية، والتى استقرت فى بلاد ما بين الرافدين وبخاصة فيما بعد عام ١٢٢٠م = ٦١٧هـ. فإن الموتيفات الهندسية المربعة أو المثلثة أو الدائرية أو الثمانية التى توضع منفردة أو فوق بعضها أو بجانب بعضها، أو الخطوط المستقيمة أو المتعرجة أو الحلزونية أو الملتوية أو التى تطول أو التى يمكن تطويرها بتغيير اتجاهاتها، والتى

يمكن تكثيفها إلى مالا نهاية - ربما ترمز أيضا إلى مفهوم الخلود - هذه الموثقات الهندسية تعتبر تجديدا مهما آخر قد استحدثه العصر السلجوقي فى فن المعادن الإسلامية.

وبالإضافة إلى التكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية والشخصية المستخدمة فى زخرفة الأعمال المعدنية السلجوقية، فإن الأشرطة الكتابية الكوفية والنسخية قد احتلت مكانا ملحوظا. فى الكتابات التى تزخرف الأعمال المعدنية السلجوقية، استخدمت نماذج خطية أخرى إلى جانب الكوفى والنسخ كالكوفى المزهر والنسخ المزهر والكوفى المضفر، وكانت هذه النماذج تصادف على أعمال أخرى فى تلك الفترة. كما تطورت أيضا الخطوط الشخصية التى كانت تعتبر نوعا خطيا جديدا جدا قد تم استحداثه فى زخرفة الآثار المعدنية بصفة خاصة فى الفنون الإسلامية. هذا النوع من الخط الذى ظهر فى خراسان، استخدم لأول مرة فى الربع الثالث من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى، وأخذ فى الانتشار فى المناطق الأخرى من العالم السلجوقي اعتبارا من بدايات القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى. هذا الخط المكون من الأشخاص البشرية، والذى تواءم وتلاءم مع خط النسخ، ظهرت منه أنواع سميت بـ "الخط الحى" و"الخط المتحدث" قد تكون من الحروف القائمة ومن أجساد البشر التى تقوم بأعمال مختلفة كمناقشة بعضها البعض مستخدمة حركات الأيدي والأذرع أو وهى ممسكة فى أيديها الأقداح أو الأباريق أو السيوف أو الدروع أو الأقواس والرماح أو وهى ممسكة بالآلات الموسيقية، وكانت الأطراف السفلى لهذه الحروف القائمة مرتبطة بالطيور أو التتین أو الأرانب أو الحيوانات المتصلة ببعضها

(انظر تخطيط ٣٣). كما ظهرت فى أنواع أخرى من الخطوط الشخصية المستخدمة للخط النسخى أو الكوفى رعوس بشرية فى أطراف هذه الحروف المستقيمة، وقد عرفت هذه الخطوط أيضا باسم خط النسخ ذى الرعوس البشرية أو (خط الكوفى ذو الرؤوس البشرية) (انظر تخطيط ٣٤ / ٣٦). وفى الخطوط أو الكتابات الثلاثة التى استخدمت الهياكل الحيوانية لم تستخدم الهياكل الحيوانية كأجزاء من الحروف المستخدمة فى الكتابة، بل استقرت هذه الحيوانات فيما بين الحروف. هذا النوع من الخط الذى عرف بـ (الخط المسكون) تم استخدامه وتطبيقه فى خط النسخ فقط مثله فى ذلك مثل "الخط الحى". إن الكتابة والخطوط الهيكلية أى الشخصية التى نصادفها فى تنوع وإبداع عظيم لهى من المستحدثات الجديدة والمهمة جدا التى أبدعها الفنان السلجوقى فى مضمار الفن المعدنى.

إن الآثار المعدنية التى ترجع إلى المناطق المتعددة فى الإمبراطورية السلجوقية لتظهر تنوعا كبيرا أيضا من ناحية خصوصيات وسمات المناطق، فسمات المناطق وخصوصيتها هذه يمكن تقسيمها وتناولها تحت عناوين، إيران وما بين الرافدين - سوريا والأناضول.

السمات الإيرانية:

خلال الفترة الممتدة من أواسط القرن الحادى عشر الميلادى/ الخامس الهجرى وحتى الاجتياح المغولى (١٢٢١ / ١٢٢٢ م) تم إبداع أعمال معدنية أخرى فى إيران فى العصر السلجوقى من المعادن الثمينة

المتعددة، صنعت كذلك أعمال من خليط النحاس بالمعادن الأخرى. ومن بين الأعمال المعدنية السلجوقية التي وصلت إلينا باستثناء أدوات الزينة النسائية، قطع فنية من الذهب والفضة وتعود كلها تقريبا إلى عصر السلاجقة العظام. ففي هذا العصر صنعت نماذج عديدة من المعادن الثمينة - أغلبها من الفضة - فهناك طاسة وصينية وشمعدان ومبخرة ومشربة وعلبة وقارورة ماء الورد وهذه كلها نماذج كبيرة الحجم. (انظر صور ٥٥، ٥٧ - ٦٣). وهناك أيضا من القطع الفنية الصغيرة الحجم توكة حزام وعلبة مساحيق، ومقبض وخاتم وكلها قطع دقيقة الصنع (انظر صورة رقم ٦٤). وفوق هذه القطع استخدمت تقنيات النقش والحفر والتذهيب والصوات أى النيلو. ولقد تم الاهتمام فى العصر السلجوقى فى إيران باستخدام زخرفة النيلو على الفضة بوجه خاص، فنرى فى بعض القطع أن النيلو قد غطى الأرضية بالكامل. ومن الأعمال الفضية فى عصر السلاجقة العظام والتي زخرفت بتكوينات زخرفية نباتية وشخوصية وشغلها بأشرطة كتابية كوفية ونسخية، نصادف فى كتابة قطعيتين اثنتين فقط معلومات مهمة. والقطعتان معروضتان فى متحف الفنون الرفيعة فى بوسطن Boston. إحدى هذه القطع قد تم صنعها باسم السلطان السلجوقى العظيم ألب أرسلان وهى صينية مؤرخة بعام ١٠٦٦ (انظر صورة ٥٧)، أما القطعة الأخرى فهى شمعدان مؤرخ بعام ١١٣٧ ويحمل اسم السلطان سنجر (انظر صورة ٦٠).

وعند النظر بنظرة كلية شاملة لكل الأعمال السلجوقية الإيرانية المصنوعة من سبائك خليط النحاس بالمعادن الأخرى، والتي تزيد أعدادها بشكل كبير إذا ما قيست بالنماذج المصنوعة من المعادن الأخرى يتضح أنه

كانت هناك مدرستان مختلفتان في فن المعادن في إيران خلال هذا العصر موضع الدراسة: المدرسة الأولى؛ أعمالها عبارة عن نماذج برونزية صنعت بالصهر والصب وزخرفت بتقنيات التخريم أو الحفر أو نقش سطوحها، أما الأعمال الفنية التابعة للمدرسة الثانية فهي نماذج مصنوعة من صب أو طرق البرونز والنحاس الأصفر ومزخرفة بتقنيات الترصيع فوق سطوحها.

ومن بين النماذج البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى توجد صوان وأباريق ومباخر وأوان تصلح لأغراض عدة وهي على هيئة هياكل حيوانية، ومرايا وهاونات وأسطال وشمعدانات (انظر صورة ٦٥ - ١٠١). يلفت الانتباه في هذه المجموعة أن الصناع الذين أبدعوها قد اعتنوا عناية فائقة بجماليات للقوالب فشحنوها بالعناصر النباتية والحيوانية الزخرفية وكذلك بتكوينات زخرفية اختلطت فيها الهياكل الحيوانية بالشخص البشري. ومعظم الكتابات الموجودة على نماذج المدرسة الأولى عبارة عن أمنيات طيبة، وتخلو من أى معلومات تقدم عن العمل. ومن بين الأعمال البرونزية المصنوعة بتقنية الصهر والصب توجد فقط مبخرة موجودة في متحف الميتروبوليتان في نيويورك، وهي على شاكلة أسد مزخرف بتقنية التخريم. (انظر صورة ٧٦). ويحتل اسم الصانع الذي صنعها والأمير الذي قدمت إليه مكانهما فوقها. هذه التحفة التي تم العثور عليها بين أطلال مدينة قاريز Kariz في خراسان تؤكد وتدعم نسبة المباخر الأخرى المزخرفة بالطراز نفسه والتي على هيئة حيوانات إلى خراسان وإلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي / السادس الهجري.

وفيما بين الآثار التي ترجع إلى المدرسة الثانية والمزخرفة بطراز الترصيع والمصنوعة من البرونز والنحاس الأصفر توجد مقلمة وسطل وإبريق وشمعدان ومبخرة وعلبة وحقة ومزهرية وصينية وإناء شرب على شكل حيوان وطاس له قوائم (انظر صور ١٠٣ - ١٣١) والتكوينات الزخرفية الشخصية التي تم وضعها ورسمها في الغالب داخل أفاريز كبيرة كانت جنباً إلى جنب مع زخارف كتابية على هيئة هياكل إنسانية وحيوانية، وهذه الكتابات تحتوي على معلومات مهمة عن الأثر المصنوع، وبين ثنايا هذه الكتابة ذكر أسماء الأسطوانات الذين استخدموا النسبة إلى "هرات" بشكل كثيف، بينما استخدم بضعة منهم النسب إلى "نيسابور". ويوجد في متحف الهرميتاج في ليننجراد سطل مؤرخ بعام ١١٦٣ (انظر صورة ١٠٤) يتضح من كتابته أنه قد صنع في هرات. وهناك آثار مزخرفة بتقنية الترصيع ويتضح أنها ترجع إلى منطقة خراسان في العصر السلجوقي. ومن بين الأعمال المزخرفة بتقنية الترصيع والمرتبطة بمدرسة خراسان توجد مقلمة مؤرخة بعام ١١٤٨ وتعد من أوائل النماذج التي تحمل كتابتها تاريخاً محدداً. (انظر صورة ١٠٣). وهكذا فإن الآثار الخراسانية المزخرفة بتقنية الترصيع مؤرخة بالفترة الممتدة من عام ١١٤٨ وحتى تاريخ الاجتياح المغولي الذي حدث فيما بين ١٢٢١ / ١٢٢٢م. كما يتضح أن الصانع الخراسانيين الذين اشتغلوا عليها بتقنية الترصيع أعطوا أهمية في أعمالهم للرموز الفلكية ومشاهد العرش والصيد واللهم بالقدر الذي اهتموا فيه بالتكوينات الزخرفية الهيكلية، إلا أنهم بقدر اهتمامهم بالموضوعات الإيكونوغرافية في زخارفهم، فإنهم كذلك قد راعوا التنوع في التقنيات

الزخرفية التي تتلاءم مع شكل وجنس الإناء المصنوع، بل وصل الأمر إلى أنهم قد استخدموا أكثر من تقنية على إناء واحد.

الآثار المعدنية السلجوقية الإيرانية الموجودة في المتاحف التركية والمجموعات الخاصة بها ولا توجد من بين أى نماذج أو قطع ذهبية أو فضية؛ فالأعمال الموجودة كلها تقريبا من الأعمال البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى (انظر صورة ١٨١ - ١٨٧). وهناك نموذج واحد من النحاس الأصفر يرجع إلى المدرسة الثانية - مدرسة خراسان - وهو عبارة عن صندوق مزخرف بتقنية الترصيع (انظر صورة ١٨٨). فهذا الصندوق النحاسي المرتبط بمدرسة خراسان إلى جانب كونه الأثر الإيراني السلجوقي الوحيد المزخرف بتقنية الترصيع والموجود ضمن المجموعات التركية، فإنه يعتبر من بواكير النماذج التي زخرفت بتكوينات زخرفية شخوصية فيما بين الأعمال المرتبطة بالمدرسة الخراسانية أيضا ولهذا فإنه يحمل أهمية كبرى.

سمات ميزوبوطامية - سوريا:

بعد وفاة السلطان السلجوقي العظيم ملك شاه سنة ١٠٩٢م بدأت العراقيل والخلافات السياسية داخل الامبراطورية السلجوقية تطل برأسها، وتمزقت المناطق السلجوقية اعتبارا من القرن الثاني عشر الميلادي/ السادس الهجري إلى دويلات وإدارات صغيرة مستقلة تديرها العائلات والسلالات التركية. وعلى عكس المتوقع، فإن هذا التمزق والتفرق السياسى لم ينعكس على الحياة الفنية، بل إن متطلبات الحكام (كالأتابكة - والأمراء والملوك)

المتزايدة للقطع الفنية أدى إلى زيادتها من ناحية وأدى من ناحية أخرى إلى تطور النشاطات والفعاليات الفنية وراثتها. خلال هذه الفترة، وبخاصة فى بلاد ميزوبوطامية التى كان يحكمها آل زنگى وهم من أتابكة السلاجقة، والأيوبيين الذين حافظوا على العنعات الفنية السلجوقية فى سوريا، شهدت الفنون المعدنية تطورا كبيرا يكاد يكون قد وصل إلى ذروة التقدم. فآل زنگى الذين ساد حكمهم فى بلاد ما بين الرافدين حتى الاجتياح المغولى سنة ١٢٦٢م والأيوبيون الذى حكموا سوريا حتى عام ١٢٦٠م أقاموا أهم مراكز الفنون المعدنية فى كل من الموصل والشام.

ولم تصل إلينا بين الآثار المعدنية التى صنعت فى سوريا وأرض الجزيرة فى العصر الأيوبي والزنگى أية نماذج من الذهب والفضة عدا نموذج واحد يرجع إلى سوريا (انظر صورة ١٣٢ وحاشية ٥٨١). إن معظم الأعمال التى ترجع إلى هذا العصر وهذه المنطقة زخرفت بتقنية الترصيع، وهى آثار من النحاس الأصفر ومؤرخة فيما بين أعوام ١٢٢٠ إلى ١٢٦٠م (انظر صورة ١٣٤ - ١٦٢). وبخلاف الأعمال المزخرفة بتقنية الترصيع أى التكفيت، هناك قناديل من النحاس الأصفر زخرفت بأسلوب التخریم وترجع إلى سوريا. وبعض المرايا البرونزية التى صنعت عن طريق الصهر والصب وطبق فى زخرفتها أسلوب "الرولييف" يمكن إرجاعها إلى آتليجات أى ورش منطقة ما بين النهرين (انظر تخطيط ٤٥ وصورة ١٣٣).

من الآثار المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بأسلوب التكفيت والتى ترجع إلى عصر الأتابكة، إبريق موجود فى المتحف البريطانى فى لندن (انظر صورة ١٤٠) يتضح من كتابته أنه قد صنع فى

الموصل عام ١٢٣٢م. وعدا هذا الإبريق المؤرخ بعام ١٢٣٢م هناك خمس قطع يذكر في كتاباتها اسم ولقب بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصل فيما بين (١٢٣٣ - ١٢٥٩م، انظر صورة ١٤١ - ١٤٣ وحاشية ٦٣١). ويوجد طاس أيضا يحمل اسم أحد أمراء هذا الأتابك (انظر صورة ١٤٤). وهذه القطع أمكن إرجاعها إلى مدينة الموصل وعصر لؤلؤ. هذه القطع السبع أمكن إرجاع إحداها بشكل قاطع والأخرى باحتمال كبير إلى ورش الموصل. وإلى جانب هذه القطع السبع هناك مجموعة قطع فنية أخرى تحمل توقيع صناع ينسبونهم إلى الموصل. ولكن كتابات بعض من نماذج هذه المجموعة الثانية تشير إلى أن بعضها قد صنع في الموصل، لأنها تحمل توقيعات صناع موصليين، وبعضها الآخر يرجع إلى مناطق جنوب شرق الأناضول التي كانت خاضعة للأرتوقيين أو إلى سوريا التي كانت خاضعة للأيوبيين، وبعضها يرجع إلى مصر. هذه النماذج من الممكن أن تكون قد صنعت في هذه المناطق بعد أن هاجر إليها الصناع من الموصل، وأبدعوا هنالك تحت حماية وتأييد من أصحاب الورش في هذه المناطق. إن الآثار التي تحمل توقيعات صناع موصليين، وتذكر كتاباتها أسماء أمراء أيوبيين، حتى لو كانت قد صنعت في مصر أو في سوريا فإنها مرتبطة بالمدرسة الموصلية. إن وجود آثار تم صنعها في الورش والآتيليات الموصلية، ووجود توقيعات صناع موصليين عليها أو تحمل توقيع "الأسطى الموصلية" لدليل قاطع على أن الموصل قد شهدت في العصر الزنكي نمو وترعرع طبقة من الصناع المبدعين وعلى وجود ورش وآتيليات ومصانع متطورة في فن المعادن الإسلامية.

من بين الآثار السورية - الميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، هناك أثر واحد أمكن إرجاعه بشكل قاطع إلى سوريا لأن كتابته توضح بشكل لا يدع مجالا للشك في أنه قد صنع في الشام عام ١٢٥٩/٥٨، وأنه يحمل اسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف (١٢٣٧ - ١٢٦٠م) آخر الأمراء الأيوبيين في سوريا. وهو عبارة عن إبريق معروض في متحف اللوفر (انظر صورة ١٥٤) وإلى جانب هذا النموذج، هناك أعمال يذكر في كتاباتها أسماء أمراء أيوبيين أو ألقابهم وقطع أخرى يمكن إرجاعها إلى التواريخ التي ساد فيها حكم الأمير السابق ذكره. "ولكنها غير مرتبطة بالمدرسة الموصلية".

لا تمثل الآثار المعدنية المزخرفة بتقنية الترصيع التي صنعت أيضا في بلاد ما بين الرافدين في العصر الزنكي أو التي صنعها صناع موصليون في كل من مصر أو سوريا، لا تمثل كثرة ولا تظهر إبداعا كبيرا أو تنوعا من ناحية النوع أو القوالب يضاهي تلك التي صنعت في خراسان وطبقت التقنيات نفسه التي شاعت في المدرسة الخراسانية. ولكن بالرغم من ذلك فإن هذه النماذج قد أوصلت فن المعادن الإسلامية إلى القمة سواء من ناحية ثراء الموضوعات أو الأساليب المستخدمة، فإن صناع ومبدعي هذه المدرسة وهذه المرحلة قد أعطوا أهمية كبرى لموضوعات الحياة اليومية ومشاهد العرس واللهو الملكي والصيد في أعمالهم الزخرفية.

لا توجد أي نماذج ذهبية أو فضية ترجع إلى سوريا أو بلاد ما بين النهرين فيما بين النماذج المعدنية السلجوقية الموجودة في المتاحف التركية، فالآثار الموجودة كلها - باستثناء قطعة برونزية واحدة - مصنوعة من

النحاس الأصفر. ومن بين القطع المعروضة فى المتاحف التركية أحد النماذج التى تعود إلى منطقة سوريا - ميزوبوطامية استخدمت تقنية التخریم فى زخرفته، ويرجع إلى سوريا، وهو عبارة عن قنديل من النحاس الأصفر مؤرخ بعام ١٠٩٠م (انظر صورة ١٨٩) ونموذج آخر صنع بالصهر والصب ومزخرف برسوم مرصعة، وهو عبارة عن مرآة برونزية قد تم إرجاعها إلى أواسط القرن ١٣ الميلادی/ السابع الهجرى وإلى بلاد ما بین النهرین (انظر صورة رقم ١٩٠)، وهناك ثلاث قطع أخرى مرتبطة بالمدرسة الموصلية، وترجع إلى النصف الأول للقرن الثالث عشر الميلادی/ السابع الهجرى، وهى آثار من النحاس الأصفر المزخرفة بتقنية التكفيت أى الترصيع. ومن هذه الأعمال المرتبطة بالمدرسة الموصلية، إبريق مؤرخ بعام ١٢٢٩م ويحمل اسم صانعين من الصناع الموصلين، وتظهر عليه سمات وخواص منطقة ما بین النهرین بشكل جلى (انظر صورة ١٩١). أما النموذج الثانى فتذكر كتابته اسم الأمير الكامل الأيوبی (١٢١٨ - ١٢٣٨م) هو عبارة عن إبريق يرجع إلى سوريا فى أغلب الظن (انظر صورة ١٩٢). والنموذج الثالث عبارة عن شمعدان أمكن إرجاعه إلى عصر بدر الدين لؤلؤ فى بلاد ما بین النهرین فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادی/ السابع الهجرى (انظر صورة ١٩٣). وهذا الشمعدان يحمل أهمية قصوى لكونه نموذجا أمكن إضافته إلى مجموعة الشمعدانات الميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، وللأسباب التى سبق ذكرها فى حينها.

السمات الأناضولية:

إن الأعمال المعدنية الفنية التي تعود إلى سلاجقة الأناضول التي وصلت إلينا والتي صنعت منذ نهاية القرن الحادى عشر إلى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى أى من الخامس إلى السابع الهجري، لتعتبر قليلة العدد بالقياس إلى القطع التي تعود إلى سوريا - وبلاد ما بين النهرين. ومن بين الأعمال التي ترجع إلى هذه المنطقة وهذا العصر وباستثناء بضع قطع صغيرة من أدوات الزينة (انظر صورة ١٦٣) لا توجد أى نماذج ذهبية أو فضية؛ فالنماذج الموجودة كلها تقريبا من البرونز والنحاس الأصفر ونموذج وحيد من الصلب.

الأثر الوحيد الذى يمكن القول بشكل قاطع إنه من عمل أو شغل الأناضول هو قنديل من البرونز معروض فى المتحف الإثنوغرافى فى مدينة أنقرة ويذكر فى كتابته تاريخ صنعه ٨٠ / ١٢٨١م فى مدينة قونية (انظر صورة ١٩٤) عدا هذا القنديل؛ هناك ثلاث قطع فنية: طاس نحاس مزدوج المقبض موجود فى متحف إنسبروك فرديناندوم Innsbruck Ferdinandeum ويحمل اسم الملك الأرتوقى ركن الدين داود (١١١٤ - ١١٤٤م) حاكم حصن كيف، (انظر صورة ١٦٦) ومرآة برونزية معروضة ضمن مجموعة أوتينجن والدستيان Öttingen - wallerstein وتحمل اسم نور الدين أرتوقشاه (وفاته ١٢٦٢م) وهو من أرتوقى خربوط (انظر صورة ١٧١). وطاس من النحاس الأصفر موجود ضمن محتويات مجموعة خاصة فى باريس يحمل اسم فخر الدين قره أرسلان (١٢٦١ - ١٢٩٣م) وهو ابن الملك الغازى من أرتوقى ماردين (انظر صورة ١٧٧). هذه القطع أمكن

نسبتها وإرجاعها إلى ورش جنوب شرق الأناضول. وإلى التواريخ التى ساد فيها حكم الملوك المذكورين. وبخلاف هذه القطع الأربع، توجد مطرقتا باب تعودان إلى باب الجامع الكبير فى جزيرة (بداية القرن ١٣) إحداهما فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول (انظر صورة ٢٢٠) والأخرى موجودة فى مجموعة داويد فى كوبنهاجن (انظر صورة ١٧٣) وهما مكونتان من تنينين ورأس أسد. وهناك مطرقة باب ثلاثة تمثل تلك المطرقتين، وهذه المطرقة موجودة ضمن مقتنيات متحف الدولة فى برلين الغربية (انظر صورة ١٧٤) وهذه القطع أمكن تصنيفها على أنها آثار ترجع إلى جنوب شرق الأناضول.

ومع أن أعداد القطع الفنية المعدنية الموجودة والتى أمكن إرجاعها إلى سلاچقة الأناضول، اعتمادا على المعلومات الواردة فى كتاباتها، قليلة إلى حد ما، فإن كل واحدة من هذه القطع تعتبر نموذجا رائعا من ناحية الصناعة ونوع الآنية وشكلها والخامات المستخدمة والتقنيات التى استعملها الصناع فى إبداعها، كما أنها تطالعنا بتنوع كبير من ناحية كل ما ذكر. هذه الآثار تؤكد وجود ورش ومعامل فنية معدنية متطورة تُعْمَلُ بتقنيات متعددة فى - الأناضول وبخاصة فى قونية والمنطقة الأرتوقية - خلال العصر السلجوقي.

وبالإضافة إلى هذه النماذج المذكورة أعلاه فإن هناك نماذج معدنية أخرى تتشابه تشابها كبيرا مع النماذج التى اتضح من كتابتها أنها من أعمال الأناضول أو من تلك النماذج التى ليس عليها تواريخ أو أماكن صنع، بل تتقارب معها من حيث الشكل أو الزخارف أو التقنيات المستخدمة. قسم من

هذه الأعمال يوجد خارج البلاد فى بلدان أخرى، أما القسم الأعظم فإنه موجود فى المتاحف التركية، وجميعها تدعم الاعتقاد القائل بأنها مصنوعة فى أماكن سلجوقية وفى ورش ومعامل فنون معدنية تعمل وفق التقنيات المختلفة التى عرفت فى الأناضول فى العصر السلجوقي. إن النماذج الموجودة فى المجموعات الخاصة التركية، من بين القطع الفنية التى أمكن نسبتها إلى سلاجة الأناضول، تشكل عاملا مساعدا إلى حد كبير فى تقييم فن المعادن فى هذه المنطقة وفى هذا العصر.

إن من بين قطع المجموعة الأولى من الآثار التى اتضح من كتاباتها أنها من صنع الأناضول وبين نماذج المجموعة الثانية التى أضيفت إلى الأناضول قياسا واستنادا إلى التشابه الذى بينهما، توجد قطع تعتبر كل منها نموذجا فريدا وقطعا متفردة، من بينها ذلك القنديل البرونزى من أعمال قونية والمؤرخ بعام ٨٠ / ١٢٨١م والموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة (انظر صورة ١٩٤) هذا النموذج صنع بالطرق زخرف سطحه بأساليب التخریم والروبيوزيه والتذهيب معا. وإلى جانب هذا النموذج الذى ينسب إلى الأناضول بشكل قاطع، فإن من بين آثار المجموعة الثانية التى تم إسنادها وإرجاعها إلى سلاجة الأناضول أيضا قنديلا برونزيا يوجد ضمن مجموعة داويد فى كوبنهاجن (انظر صورة ١٦٤) وهناك أيضا فنار من النحاس الأصفر ضمن مجموعة كبير فى لندن (انظر صورة ١٦٥). وهناك أيضا منجرة معروضة ضمن مقتنيات متحف مولانا فى قونية (انظر صورة ١٩٥). وفى المتحف نفسها يوجد أيضا قنديل من البرونز على هيئة قفص عصافير (صورة ١٩٦) وقد تم تشكيله بتقنية الطرق وزخرفته بأسلوب

التخريم، وسطح هذا عليه تذهيب أيضا. وبخلاف هذه النماذج الخمسة المصنوعة من سبائك مخلوطة بالنحاس، هناك توك أحزمة مصنوعة من الفضة وتم إسنادها إلى منطقة الأرتوقيين موجودة في المتحف البريطاني في لندن (انظر صورة ١٦٣ أ. ب. ج) وقد طبق أسلوب التخريم عليها، وهكذا يرتفع عدد القطع الأثرية المعدنية المزخرفة بأسلوب التخريم والتي يمكن إرجاعها إلى سلافة الأناضول إلى ست قطع.

إن الطاس النحاسي (صورة ١٦٦ أ. ب. ج) الموجودة في متحف إنسبروك فرديناندوم والذي تبين كتابته اسم الملك ركن الدين (١١١٤ - ١١٤٤) من أرتوقى حصن كيف قد زخرف بتقنية المينا - كلويسونه 'Cloisonne - mine' التي انتقلت من الفن البيزنطي إلى الفن الإسلامي. وكانت تقنية المينا الكلويسونه هذه قد شوهدت لأول مرة على الفنون الإسلامية فوق المجوهرات الفاطمية المصنوعة من الذهب، والتي ترجع إلى القرن الحادي عشر الميلادي/ الخامس الهجري. وأما الطاس الموجود في فردينانديوم والذي يعتبر النموذج الوحيد المزخرف بتقنية المينا من بين الآثار المعدنية في العصر السلجوقي هذا الطاس هو النموذج الإسلامي الوحيد الذي طبقت عليه هذه التقنية فوق النحاس.

والمرآة البرونزية الموجودة ضمن محتويات أتونيغين / والدستين والتي تذكر كتاباتها اسم نور الدين أرتوق شاه (من المتوفى ١٢٦٢م) وهو من أرتوقى خربوط (صورة ١٧١) هي ومطرقنا الباب البرونزيتان اللتان توجد إحداهما في مجموعة داويد كوبنهاج والأخرى في متحف الآثار التركية والإسلامية في إستانبول واللذان ترجعان إلى جامع جزيرة الكبير (صورة

١٧٣ و ٢٢٠) قد صنعت كلها بتقنية الصهر والصب وزخرفت برسوم بارزة (كما تمت إضافة تفاصيل على مطرقتى الباب تم تنفيذها بتقنية الحفر).

وفيما بين آثار المجموعة الثانية التى أرجعناها إلى سلاجقة الأناضول، توجد نماذج برونزية قد صنعت بالصهر والصب ونفذت زخارفها بالخطوط البارزة، مثل مطرقة الباب (صورة ١٧٤) الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية والمرآة (صورة ١٦٧) الموجودة ضمن محتويات مجموعة هيرامانجك "Heeramaneck" والمرأتان الموجودتان فى متحف فيكتوريا وألبرت فى لندن (صورة ١٦٨، حاشية ٤٩٢)، والمرآة الموجودة فى متحف ديترويت للفنون (صورة ١٧٠)، والمرآة الموجودة ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة (صورة ١٧٢)، والمرآة الموجودة فى متحف الآثار التركية والإسلامية فى إستانبول (صورة ٢١٦) واللوحه الموجودة فى متحف اللوفر فى باريس (صورة ١٦٩) واللوحه الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية (حاشية ٧٠٧) واللوحه الموجودة ضمن مجموعة هـ . قوجه باش فى إستانبول (صورة ٢١٧) واللوحه الموجودة فى متحف نيغده (صورة ٢١٨) والهاونات الموجودة فى المجموعات التركية (صورة ١٩٦/ ٢٠٩) والدراهم (صور ٢١٠ - ٢١٥). وميدالية ضمن مجموعة هـ. قوجه باش (صورة ٢١٩). وهيكل السفنكس الموجود فى متحف ديار بكر (صورة ٢٢٢)، هذه كلها نماذج برونزية مرتبطة بالمجموعة نفسها من ناحية التقنية مع مرآة نور الدين أرتوق شاه والمطارق التى ترجع إلى جامع جزرة الكبير. وهكذا فإن عدد الآثار السلجوقية الأناضولية التى تم الحصول عليها

بتقنية الصهر والصب وزخرفتها بالخطوط والرسوم البارزة قد اقترب من ثلاثين عملا.

ومن بين آثار المجموعة الثانية التي أرجعناها إلى سلاجقة الأناضول توجد نماذج صنعت بالصهر والصب وزخرفت بالتخريم، مثل الموقد الموجود ضمن مجموعة هراى بالقاهرة (صورة ١٧٥) وكذلك قطع الموقد الموجودة فى معرض فنون بالتييمور على مرآة مصنوعة من الصلب (صورة ٢٢٥). وكذلك هناك إبريق من النحاس الأصفر موجود فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول (صورة ٢٢٦). وهذه كلها قطع قد أرجعناها إلى المنطقة الأرتوقية ومزخرفة بأسلوب التطعيم. وإذا ما أضفنا النموذجين المهمين الموجودان فى المتاحف التركية والمزخرفين بالأسلوب نفسه، لارتفع بذلك عدد القطع الأناضولية السلجوقية المزخرفة بالتطعيم إلى ست قطع.

وهكذا وكما هو واضح، فإن صناع الفنون المعدنية فى الأناضول فى العصر السلجوقى لم يكتفوا بأسلوب التطعيم الذى فضله صناع ما بين النهرين، بل ساروا على الدرب نفسه الذى سار عليه صناع سلاجقة إيران حيث جربوا شتى أساليب الزخرفة، واستخدموا أكثر من طراز على القطعة الواحدة، وهم بذلك أكثر ارتباطا بالموروث الفنى لسلاجقة إيران. أما الطاس المزخرف بأسلوب المينا فهو خير دليل على أن صناع سلاجقة الأناضول قد تأثروا أيضا إلى حد ما بالثقافة البيزنطية التى ورثوها.

إن آثار سلاجقة الأناضول المعدنية لتعكس تنوعا كبيرا فى العناصر الزخرفية لثقافات المناطق المختلفة بنفس قدر الاختلاف فى التقنيات التى

استخدموها، ومثال ذلك الهياكل البشرية للحكام الذين يجلسون متربعين على كرسى العرش وقد وضع بعضهم إحدى يديه على فخذه بينما أمسك باليد الأخرى قدحا أو ثمرة فاكهة كما هو واضح في زخرفة اللوحة والترس ومتحف غرينوبل Grenoble (صورة ١٧٦ أ. ب) وهذه تكون مجموعة صغيرة قد استعملت نفس تقنية الصنع والزخرفة.

ومن بين النماذج التي أرجعناها إلى سلاجة الأناضول توجد طبلتان من البرونز قد صنعتا بأسلوب الصب وزخرف سطحاهما بالحفر (صورة ٢٢٣)، وهذه القطع الفنية المعروضة في متحف الآثار الإسلامية التركية في إستانبول تعتبر فئة مختلفة من ناحية التقنيات المتبعة.

وهناك أيضا قاعدة شمعدان (صورة ٢٢٤) مصنوعة بأسلوب الصب، ومزخرفة بطراز الريبوزيه 'Repousse' والحفر، قد أسندناها إلى الآثار المعدنية التي ترجع إلى الأناضول في العصر السلجوقي، وهى معروضة في المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، وهذا الأثر يعتبر الأثر الثانى الذى يرجع إلى سلاجة الأناضول والذى استخدم هذه التقنية الزخرفية إلى جانب قنديل قونية المؤرخ بعام ٨٠ / ١٢٨١ م.

هناك طاس من النحاس الأصفر (صورة ١٧٧) موجود ضمن محتويات مجموعة خاصة فى باريس يذكر فى كتابته الملك الأرتوقى فخر الدين قره أرسلان (١٢٦١ - ١٢٩٣) وهو من آرتوقى ماردين وقد زخرف الطاس بأسلوب التكفيت. وإلى جانب هذا الطاس هناك شمعدان من البرونز ضمن المجموعة الخاصة لـ (ف. صاره) فى برلين الغربية (صورة ١٧٨) وشمعدان آخر من البرونز أيضا موجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا (هامش

(٧٣٤). وفي المتحف نفسه أيضا، توجد مرآة برونزية (هامش ٤٩٢). ويحتوى متحف "طوبقاي سراي" فى إستانبول على المرآة البرونزية الموجودة ضمن مجموعة قوجه باس (صورة ٢١٧). وكذلك شخص الفارس القناص الذى يصطاد بطائر الشاهين ويأخذ مكانه فوق المرآة الصليبية الموجودة فى متحف (طوبقاي سراي) فى إستانبول، (صورة ٢٢٥)، وكذلك المخلوقات الأسطورية التى تحمى شجرة الحياة التى تشاهد فيما بين زخارف الطاس المزخرف بالمينا والموجود فى إنسبروك فرديناديوم (صورة ١٦٦ أ. ب) وهذه كلها تكوينات زخرفية أصلية لأواسط آسيا.

هذا، ويمكن نسبة مشاهد صراع الحيوانات الثنائية التى يمكن نسبتها إلى عصر الأخمينيين مثل (صور ١٦٦ أ. ب، ١٧٥، ١٧٦. ب وصور ٢٢٦ ر. و. ي) ومشاهد الصيد كما هو واضح فى صور ٢٢٦ ل. م. ن. ب) وتكوينة بهرام گور وآزاده (صورة ٢٢٦) هذه الصور كلها مع الخطوط التى تنتهى برعوس حيوانية وبشرية (صور ٢٢٣) يمكن نسبتها إلى الورش الإثنوغرافية الإيرانية.

أما التأثير البيزنطى فيظهر جليا فى مشاهد الصعود إلى السماء (صور ١٦٦ / ١٦٨ / ٢٢٦ E). وتكوينة قيام القديس جورج بقتل التنين (صورة ٢٢٥). وشخوص القساوسة المسيحيين (صور ٢٢٦ k. z) والهاكل ذات الأطواغ التى يتضح استخدامها كرموز فلكية (صورة ١٧١).

إن أكثر التكوينات الزخرفية الشائعة والخاصة بهذه المنطقة، التى نصادفها بكثرة فى زخرفة الأعمال المعدنية السلجوقية فى الأناضول العقاب المزدوج أو الوحيد الرأس، والأسد، والسفنكس والغرفين، وهى هياكل

حيوانية متنافرة ترمز إلى السلطة (صور ١٦٣ أ. ب/ ١٦٦ / ١٦٩ / ١٧١ / ١٧٨ / ١٩٦ / ٢١٨ - ٢٢٦ S). والإشارات الفلكية التي يظن أنها تحمل مفاهيم طلسمية وتحمى من الشرور (صور ١٧٠ - ١٧٢). والتكوينات التي تتكون من التوحيد بين رمز الشمس والقمر (صور ١٦٩ / ١٧٣ - ١٧٦ / ١٩٤ - ب/ ١٩٥ / a ٢٠١ / ٢٢٠ / ٢٢٢ / ٢٢٥) وكذلك التكوينات المتعلقة برمزي الشمس / القمر مع الهياكل التي ترمز إلى السلطة، هذه التكوينات الزخرفية كلها نصادفها أيضا بشكل متوال في الزخارف المعمارية جنباً إلى جنب مع الفنون اليدوية في الأناضول في العصر السلجوقي.

بعد أن استعرضنا النماذج الرئيسة للفنون المعدنية السلجوقية في الأناضول واضعين في الاعتبار كل السمات المتعلقة سواء بالصنع أو بالزخرفة، يمكننا القول بقناعة إنها تمثل "تنوعاً فنياً" أو بعبارة أخرى "اتجاهات كثيرة" في تشكيل وتجسيد التأثيرات المختلفة لثقافات مناطق متباينة.

كما هو واضح وجلي، فإن السلاجقة بعد أن وفدوا من أواسط آسيا واحتلوا أماكنهم في العالم الإسلامي، أحدثوا تجديدات كثيرة سواء في الفنون التي اصطحبوها معهم من أواسط آسيا أو في تلك التي ورثوها من المناطق التي استقروا فيها. وحتى إن كان ذلك في شكل تفاعل وانصهار مع الموروثات القديمة في المناطق التي استوطنوها - فإن هذه التجديدات التي دخلت في المساهمات السلجوقية لأول مرة فيمكن تقديم ذلك وتقييمه على أنه إضافات الترك لفن المعادن الإسلامي.

إن الغالبية العظمى من الآثار المعدنية التى صنعت سواء فى إيران وبلاد ما بين النهرين أو فى سوريا ومصر فى عصور الإيلخانيين والمماليك الذين أعقبوا العصر السلجوقي، هى نماذج من النحاس الأصفر، مزخرفة بأسلوب الترصيع المرتبط بالمدرسة الموصلية التى حافظت على موروثات عصر الأتابكة. ولم يستحدث صناع فن المعادن فى العصر الإيلخانى والمملوكي، تجديدات مهمة فى فن المعادن الإسلامية من ناحية التقنية، إلا أنهم سجلوا تطورا كبيرا فى العمالة. فقد استخدم الذهب بمقدار كبير إلى جانب ورق الفضة كتطعيم وترصيع فى زخرفة الأعمال الفنية التى ترجع إلى هذا العصر. كما أن هناك سمة أخرى للآثار المعدنية فى العصر الإيلخانى والمملوكي ميزتها عن غيرها من العصور ألا وهى كبر أحجام الأواني. ولقد استمرت الصور والمشاهد المرئية التى كانت تشاهد فى التكوينات الهيكلية فى عهد الأتابكة. ودخلت إلى الورش الإيكنوغرافية لفن المعادن الإسلامى شخوص وعناصر صينية أصلية كتجديد وافد إلى الشرق الأدنى مع الغزو المغولي، كبراعم اللوتس والشقائق وطائر العنقاء والبط الطائر، كما تم استخدام أشرطة كتابية تذكارية من حين لآخر فى زخرفة الأعمال الإيلخانية والمملوكية. ومنذ ما بعد الربع الأول من القرن الرابع عشر الميلادى/ الثامن الهجرى بدأت تقل رويدا رويدا استخدامات التكوينات الشخوصية وتركزت مكانها للعناصر الطبيعية كأوراق الشجر والنباتات والأزهار.

واعتبارا من أواسط القرن الرابع عشر الميلادى/ الثامن الهجرى بدأت تظهر أولا علامات الجمود فى فن المعادن الإسلامى ثم تلت ذلك فترة

من التراجع، ومع مرور الزمن بدأت أعداد قطع الفن المعدنى الإسلامى تقل ومن ناحية أخرى بدأت نوعيتها فى التدننى، وكان أحد أهم الأسباب التى أدت إلى التراجع فى فن المعادن الإسلامى هو ظهور البورسلين = الخزف الصينى الأزرق / الأبيض الذى نال إقبالاً كبيراً فى كل الدنيا خلال هذا العصر، ووجد لنفسه سوقاً رائجة فى بلدان الشرق الأدنى. ومن ناحية أخرى، فإن التطور التكننى والتكنولوجى - وخاصة فى ميدان استخدام معادن البرونز والنحاس الأصفر فى صناعة المدافع - أثر سلباً على تطور فن المعادن الإسلامية، وفتح ذلك الطريق أمام ندرة ملحوظة فى صناعة القطع المعدنية التى كانت تُبدع بإتقان.

وكما هو واضح فإن العصر السلجوقى يحتل مكاناً خاصاً من ناحية التجديدات التى استحدثت فى تاريخ فن المعادن الإسلامية سواء فى المادة الخام أو التقنيات أو فى أساليب الزخرفة أو القوالب، هذه التجديدات التى حدثت فى العصر السلجوقى جعلته عصر صعود فن المعادن إلى ذروته.

٦ - الكتالوج

(كتالوج الآثار المعدنية الرئيسية التي تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول والمعروضة في متاحف تركيا ومعارضها الخاصة. والنماذج الموزعة على المتاحف الموجودة في المناطق المختلفة من تركيا، قد قسمت تحت أسماء المتاحف ، وتم عرضها حسب الترتيب الأبجدي، طبقا لاسم المدينة الموجودة بها المتاحف).

أ. متحف الإثنوغرافية في أنقرة

١ - إبريق. برونزي. مقيد في سجلات الجرد تحت رقم ٧٣٤٧.

العصر الإسلامي المبكر (العصر العباسي).

القرن العاشر، إيران أو ميزوپوطامية. صهر. الزخرفة بالحفر

ارتفاع ٢٥سم، قطر القاعدة ٦٠٥ سم (لم ينشر).

صورة: ١٨٠ أ - ج

٢ - قنديل. برونزي. مقيد تحت رقم ٧٥٩١.

العصر السلجوقي. الأناضول. "صنع في قونية عام ١٢٨٠ /

١٢٨١"

صانعه: محمد بن على النصيبيني

مصنوع بالطرق، مزخرف بتقنية التخريم، وأسلوب الريبوزيه
(repousse') والتذهيب.

الارتفاع: ٢٠سم، قطر الفوهة: ١٨سم.

المطبوعات المتعلقة:

Ettinghausen, R. "The Islamic period", Treasures of Turkey, New York, 1966, s. 156 – 159 ;

Oral, M. Z. "Eşrefoğlu Comiine ait bir kandil", Beletten, 23, (1959), s. 113 – 118;

Rice, D. S. "Studies In Islamic Metalwork-V" BSOAS, 18 – 2, (1955), s. 227 – 212.

صورة: ١٩٤ (a - e)

٣ - هاون. ثمانى الشكل. برونزي. مقيد تحت رقم ١١٥٣٣

العصر السلجوقي. المنطقة الأرتوقية Artuklu، "القرنان الثانى عشر والثالث عشر".

مزخرف بنتوءات معمولة بالصهر.

ارتفاع: ١٣سم، قطر القاعدة: ٢١سم.

قطر الفوهة (من الداخل) ١٥سم (لم ينشر).

صورة: ١٩٧

٤ - هاون، ثمانى الشكل. برونزي. مقيد تحت رقم ١٥١٦٧
العصر السلجوقي. (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثاني عشر والثالث
عشر)

مزين بنتوءات منفذه بالصهر.

ارتفاع، ١٢,٥ سم، قطر القاعدة: ٢٠ سم
قطر الفوهة (من الداخل) ١٥ سم. (لم ينشر)

صورة: ١٩٨

٥ - قاعدة شمعدان. نحاس أصفر مقيد تحت رقم ١١٨٥٢
العصر السلجوقي. الأناضول (المنطقة الأرتوقية، بداية القرن الثالث
عشر، ديار بكر).

الطرق. مزخرف بتقنية الريبوزيه والحفر.

الارتفاع ١٦,٥ سم: قطر القاعدة ٤٩,٥ سم (لم ينشر).

الصورة: ٢٢٤ (a - b)

ب. متحف ديار بكر

٦ - هيكل أبو الهول «زخرفة عرش»، برونزي، مقيد تحت رقم
٦٢٢٧.

العصر السلجوقي. الأناضول (المنطقة الأرتوقية، النصف الأول من
القرن الثالث عشر).

صهر.

الارتفاع: ١٢,٥ اسم، الطول ١٠٠ اسم

المطبوعات المتعلقة:

Diyarbakirli, N. "Diyarbakır Müzesindeki Tunç sfenks", Türk Kültürü, VI No. 66, Ankara, (1968), ص. 367 – 369 ; Yelkin, Ş. "Bir Tunç Sfenks", Türk kültürü, 16, (1964), ص. 48 – 50.

الصورة رقم ٢٢٢ (a - b)

ج. متحف حاجى بكداش: Hacibektaş Müzesi

٧ - صندوق دائرى بغطاء. نحاس أصفر.

الجزء السفلى مقيد تحت رقم ٨٨٨، والجزء العلوى مقيد تحت رقم ٤٤٤.

العصر السلجوقي، إيران (خراسان، الربع الثالث من القرن الثانى عشر).

بالصهر. الجزء السفلى مزخرف بتقنية الحفر، وجزء الغطاء مزخرف بأسلوب التكفيت.

(المدرسة الخراسانية). وقد استخدم التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر.

ارتفاع الجزء السفلى: ١٢,٥ اسم، قطر الفوهة: ١٥,٥ اسم، قطر أوسع مكان: ٢٢ اسم.

ارتفاع جزء الغطاء: ٣,٥سم، قطر الفوهة: ١٥,٥سم.

المطبوعات المتعلقة:

Rice, D.S. "Studies in Islamic Metalwork-VI",
BSOAS, 21, (1958) ص. 239 – 252.

صورة: ١٨٨ (a - i)

٨ - شمعدان. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ٨٩٤.

عصر الزنغيين من أتابكة السلاجقة (ميزوپوطامية، الربع الثاني من
القرن الثالث عشر).

بالطرق. مزخرف بأسلوب النقر (مدرسة الموصل).
استخدم الترصيع.

الارتفاع: ٣٣,٥سم، قطر القاعدة: ٣٢سم. لم ينشر.

صورة: ١٩٣ (a - z)

د. المتحف الأركولوجي بإستانبول

٩ - مادليون. ذهبية. مقيدة تحت ١٠٣٣.

العصر الإسلامي المبكر (العباسي). (سكت في بغداد عام ٩٧٥. وقد
ذكر في كتابتها اسم كل من الخليفة الطائع لله (٩٧٤ - ٩٩١)
والأمير البويهى عز الدولة بختيار (٩٦٧ - ٩٧٨). القطر ٣,٦ سم

المطبوعات المتعلقة:

Artuk, İ ve C. İstanbul Arkeoloji Müzeesi Teşhirdeki İslam sikkeleri (كتلوج السكة المعروضة), İstanbul, 1971, Levha XL, no. 1033; سليمة, F. O. (مادلية لا مثيل لها), Türk, Tarih, Arkelogya ve Etnoğrafya Dergisi, vol. II, İstanbul, (1934), s. 250 – 250.

صورة رقم ١٧٩ (a - b)

هـ. متحف طوب قايى سراى بإستانبول:

١٠ - طاس. برونز. مقيد تحت رقم ٣٤٦٦ / ٢٥.

العصر السلجوقي، إيران (النصف الثانى من القرن الثانى عشر).
صهر، مزخرف بأسلوب الحفر.

الارتفاع ٩سم، قطر الفوهة: ٢٤سم. "لم ينشر".

الصورة: ١٨١

١١ - هاون - أسطوانى الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ٣٤٨٥ / ٢٥.

العصر السلجوقي (المنطقة الأرتوقية، القرنان الثانى عشر والثالث عشر).
مزخرف بنقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ١٠,٥سم، قطر الفوهة ١٢سم. لم ينشر.

الصورة: ٢٥٢

١٢ - هاون: الجزء العلوى أسطوانى الشكل، الجزء السفلى ثمانى الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ٣٤٨٧ / ٢٥
العصر السلجوقي (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالث عشر).
عشر).

مزخرف بنقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ١١سم، قطر القاعدة: ٩سم. لم تنتشر.

الصورة: ٢٠٣.

١٣ - مرآة. ذات مقبض. من فولاذ. مقيدة تحت رقم ١٧٩٢ / ٢.
العصر السلجوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية أو قونية، النصف الأول من القرن الثالث عشر).
مزخرفة بنقوش غائرة وبأسلوب الحفر. وتم استخدام تلوين بالذهب.
قطر المرآة: ٢١سم، طولها بالمقبض، ٤١,٥سم.

المطبوعات المتعلقة:

Ettinghausen, R. "The Islamic period", Treasures of Turkey, New York, 1966, P. 165 – 167 ; Rice, D. S. "A seljuk Mirror", First International Congress of Turkish Art. Ankara 19 – 24 Ekim 1959, Ankara, 1962, p. 290.

الصورة: ٢٢٥ (a - b)

ع. متحف الآثار الإسلامية والتركية بإستانبول:

١٤ - بخرة على شكل صينية. برونز. مقيدة تحت رقم ٢٥٥٧.

العصر السلجوقي، إيران (النصف الثاني من القرن الثاني عشر
أو بداية القرن الثالث عشر).

صهر. مزخرفة بأسلوب الحفر.

القطر: ٢١ سم، الارتفاع: ٨,٥ سم. لم تنشر.

الصورة: ١٨٤

١٥ - مرآة، ذات حلقة. برونز. مقيدة تحت رقم ٢٩٧٢

العصر السلجوقي أو القراخانيين (خراسان أو ما وراء النهر، بداية
القرن الثالث عشر).

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

القطر: ١٠,٥ سم، السمك: ٣ - ٤ مم. لم تنشر.

الصورة: ١٨٥،

١٦ - مرآة، ذات حلقة. برونز. مقيدة تحت رقم ٢٩٧٣ ومن مماثلة

للمرآة المقيدة تحت رقم ٢٩٧٢. لم تنشر.

١٧ - مرآة ذات حلقة. برونز/ مقيدة تحت رقم ٢٩٧٤ وهناك مرآة مماثلة لها مقيدة تحت رقم ٢٩٧٢

الصورة ١٨٧.

١٨ - مرآة، ذات حلقة، برونز. مقيدة تحت رقم ٢٩٧٥، ولها مرآة مماثلة لها مقيدة تحت رقم ٢٩٧٢. لم تنشر.

الصورة ١٨٦

١٩ - مرآة بمقبض (مقبضها ناقص). برونز. مقيد تحت رقم ٢٩٧٦، عصر الزنكيين من آتابكة السلاجقة (أواسط القرن الثالث عشر، بلاد ما بين النهرين).

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

القطر ٧,٥سم. لم تنشر.

الصورة ١٩٠

٢٠ - قنديل. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ١٩٢.

عصر السلاجقة العظام. سوريا، عام ١٠٩٠، الشام .

بالطرق مزخرف بأسلوب التخریم.

الارتفاع ٣٣سم، قطر الفوهة ٢٩سم، قطر القاعدة ١٢,٥سم.

مطبوعات متعلقة:

Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-V",
BSOAS, 18-2, (1955). P. 217 – 220.

الصورة: ١٨٩ (a - c)

٢١ - إبريق. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ٢١٧.

عصر الزنكيين، من أتابكة السلاجقة (ما بين النهرين بتاريخ
١٢٢٩).

عمل الفنان إياس الموصللي

بالطرق. مزخرف بأسلوب التكفيت (مدرسة الموصل).

الارتفاع (بدون الغطاء): ٣٩ سم، قطر القاعدة: ١٦,٥ سم

قطر أوسع مكان: ٢٠ سم

المطبوعات المتعلقة:

Ağaoğlu, M. "Two Thirteenth – Century Bronze
Ewers", Burlington Magazine, 57, (1930), p. 27 ;
Rice, D. S. "Studies in Islamic Metal work – III,
BSOAS, 15, (1953), p. 229 – 232.

الصورة: ١٩١ (a - c)

٢٢ - إبريق. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ٢١٨.

العصر الأيوبي، سوريا أو مصر (ذكر في كتابته اسم أمير مصر
الأيوبي الملك الكامل (١٢١٨ – ١٢٣٨). ويمكن أن يرجع تاريخه
إلى ما بين (١٢٢٦ – ١٢٣٢).

بالطرق: مزخرف بأسلوب الحفر (مدرسة الموصل). وقد استخدم التكفيت بالفضة.

الارتفاع (بدون الغطاء): ٤٠ سم، قطر القاعدة: ١٦,٥ سم،

المطبوعات المتعلقة:

Ağaoğlu, M, "Two Thirteenth – Century Bronze Ewers", Burlington Magazine, 57, (1930), p: 27 – 28.

الصورة: ١٩٢ (a - b)

٢٣ - هاون: ثمانى الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ١٥٠٩.

عصر السلاجقة (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالث عشر).

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ٢,٥ سم، قطر القاعدة: ١٦ سم

قطر الفوهة (من الداخل): ١٢ سم. لم ينشر.

الصورة: ١٩٩ (a - b)

٢٤ - هاون. ثمانى الأضلاع. برونز. مقيد تحت رقم ١٥١٠.

عصر السلاجقة (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالث عشر).

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش تمت بالصهر.

الارتفاع، ١٣,٥ اسم، قطر القاعدة: ١٨ اسم.

قطر الفوهة من الداخل): ١٣,٥ اسم. لم ينشر

الصورة: ٢٠٠ (a - b)

٢٥ - هاون، ثماني الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ١٥١٢.

عصر السلاجقة، (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثاني عشر والثالث عشر).

مزخرف بأسلوب الحفر، ونقوش تمت بالصهر،

الارتفاع: ١٠ اسم، قطر القاعدة ١٠,٥ اسم.

قطر الفوهة (من الداخل): ٨,٥ اسم. لم ينشر.

الصورة ٢٠١ (a - b)

٢٦ - دراهم (عدد ستة دراهم). برونز. مقيدة تحت أرقام (١٣٢٣،

١٣٢٥، ٢٩٥١ A، ٢٩٥١ B، ٢٩٥١ C، ٢٩٥٧).

العصر السلجوقي، الأناضول (القرنين الثاني والثالث عشر)

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

قطر أصغر درهم: ٧,٥ اسم.

قطر أكبر درهم: ١٦ اسم.

الصورة: ٢١٠ - ٢١٣

٢٧ - مرآة. بمقبض. برونزية، مقيدة تحت رقم ٢٩٧٧.

العصر السلجوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية، القرن الثالث

عشر).

مزخرفة بكتابات بارزة تمت بالصهر.

القطر ٧,٥ سم، الطول بالمقبض: ١٠,٥ سم. لم تنشر.

الصورة ٢١٦،

٢٨ - مطرقة باب (ترجع إلى أولو جامع في جزيرة) برونز. مقيدة تحت
٣٧٤٩.

العصر السلجوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية. بداية القرن الثالث
عشر).

مزخرفة بأسلوب الحفر، نقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ٢٧ سم، العرض: ٢٤ سم، السمك: ٣ سم

المطبوعات المتعلقة:

Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", Belleten, 33, (1960) ص. 179-179; Onder, M. "Selçuklu Ejderi", Türkiye Tu-ring ve Otomobil kurumu Belletini, no. VIII - 287, (1966). s. 2 - 4.

الصورة ٢٢٠ (a - d)

٢٩ - قطعة على شكل رأس تعود إلى مطرقة باب (تعود إلى أولو جامع
في جزرا). برونزية. مقيدة تحت رقم ٣٧٥٠.

العصر السلجوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية، بداية القرن الثالث عشر).

مزخرفة بأسلوب الحفر ونقوش تمت بالصهر.

الأبعاد: ٩ سم × ٦ سم

الصورة ٢٢١ (a - d)

٣٠ - طبلية. برونزية. مقيدة تحت رقم ٢٨٣٢.

العصر السلجوقي، الأناضول (بداية القرن الثالث عشر، المنطقة الأرتوقية. ديار بكر).

صهر. مزخرفة بأسلوب الحفر.

الارتفاع ٦٥ سم، قطر الفوهة: ٤٩ سم

المطبوعات المتعلقة:

Ağaoğlu, M. "Islamische Metallarbeiten aus Istanbuler Museen", Belvedere, XI, (1923), p: 14.
Ettinyhauser, R. "The Islamic period", Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 168 – 169 ; Kühnemann, E-Ogan, M. A. Die Sammlung Türkisch en und Islamischer. Kunst im Tschinili Köschk, Band III, Berlin – Leipzig, 1938, p. 43 – 44 ; Soureletheomine, I. ve spuler, B. Die Kunst des Islam, Berlin 1973, p. 205, resim 252.

٣١ - طبله، برونزية. مقيدة تحت رقم ٢٢٥١

ولها مثيل تحت رقم ٢٨٣٢

٣٢ - إبريق (الكثف والعنق والرأس ناقصة). نحاس أصفر مقيد تحت رقم ١٠٢.

العصر السلجوقي، الأناضول (أواسط القرن الثالث عشر المنطقة الأرتوقية).

بالطرق، مزخرف بأسلوب (مدرسة الموصل).

استخدمت تكيفات فضية ونحاسية.

ارتفاع الجزء الموجود: ٢٢سم، قطر الفوهة ٦,٥سم

المطبوعات المتعلقة:

Baer, E. "Notes on the formation of Iranian Imagery in the thirteenth century", The Art of Iran and Anatolia. colloquies on Art and Archaeology in Asia, no. 4, University of London, 1974, s. 96 – 109.

الصورة ٢٢٦ (a - z)

ل. معرض حاجي قوجه باش بإستانبول:

(تم تعريف وتقييم النماذج الموجودة في معرض قوجه باش استنادا على الصور التي وردت في مقال حاجي قوجه باش تحت عنوان "Und collection de Cuivres seldjoukides" وذلك بسبب عدم إمكانية فحص هذه النماذج في مكانها انظر:

Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte
Turca, venezia 26 – 29 Settembre 1963. Napoli, 1965, p.
177 – 180, pl. LXXXIV-XCII.)

٣٣ - قنديل منضدة ذو أرجل (القسم العلوى ناقص). برونز - (لم
يحدد رقم القيد).

العصر السلجوقي، إيران (النصف الثانى من القرن الثانى عشر)
بالصهر. مزخرف بأسلوب التخریم (لم تحدد الأبعاد).

الصورة: ١٨٢

٣٤ - أقفال على شكل هياكل حيوانات. برونزية (لم يحدد رقم القيد)
العصر السلجوقي، إيران (القرن الثانى عشر).

بالصهر، مزخرفة بأسلوب الحفر (لم تحدد الأبعاد).

صورة ١٨٣ (a - d)

٣٥ - هاون. ثمانى الشكل. برونزى (لم يوضح رقم القيد)

العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية القرنين ١٢ - ١٣)

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش بالصهر. (لم توضح الأبعاد)

الصورة ٢٠٤

٣٦ - هاون، ثمانى الشكل. برونزى (لم يوضح رقم القيد)

العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية القرنين ١٢ - ١٣)

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش بالصهر (لم توضح الأبعاد)
الصورة ٢٠٥،

٣٧ - هاون. أسطوانى الشكل. برونزى (لم يوضح رقم القيد)
العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية. القرنين ١٢ - ١٣)
مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش بالصهر (لم توضح الأبعاد)
الصورة ٢٠٦،

٣٨ - هاون. أسطوانى الشكل. برونزى مقيد تحت رقم ٨٦٤.
العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية أواسط القرن الثالث عشر)
مزخرف بأسلوب الحفر، ونقوش بالصهر. (لم توضح الأبعاد)
الصورة ٢٠٧،

٣٩ - هاون. ذو عشرة أضلاع. برونزى (لم يحدد رقم القيد)
العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية. القرنين الثانى عشر والثالث
عشر)

مزخرف بنقوش بالصهر. (لم تحدد الأبعاد)
الصورة ٢٠٨

٤٠ - هاون، ذو عشرة أضلع. برونزى (لم يحدد رقم القيد)
العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية القرنين ١٢ - ١٣)
مزخرف بنقوش أتمت بالصهر (لم تحدد الأبعاد).

الصورة: ٢٠٩

٤١ - درهم. برونزي. مقيد تحت رقم ٨٤٤

العصر السلجوقي، الأناضول (القرنين ١٢ - ١٣)

مزخرف بنقوش تمت بالصهر. (لم تذكر الأبعاد)

صورة ٢١٤

٤٢ - لوحة. (زخرفة تخت - سرير). برونزية. مقيدة تحت رقم ٦٩٣

العصر السلجوقي، الأناضول (النصف الثاني من القرن الثاني عشر.

أرضروم ؟)

مزخرفة بأسلوب التذهيب والترصيع بحجر العقيق.

مصنوعة بالصهر. الأبعاد ١٣ سم × ٧,٢ سم

الصورة : ٢١٧

٤٣ - مادية. برونزية. (لم يذكر رقم القيد)

العصر السلجوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية، الربع الثاني من

القرن الثالث عشر)

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر. (لم تذكر الأبعاد)

الصورة : ٢١٩

(و. متحف مولانا في قونية)

٤٤ - مبخرة على شكل كرة. نحاس أصفر. مقيدة تحت رقم ٣٩٩.

العصر السلجوقي، الأناضول (أواسط القرن الثالث عشر. قونية)
بالطرق. مزخرفة بأسلوب التخريم والحفر.
القطر: ٨ سم. لم ينتشر.

الصورة: ١٩٥ (a - i)

٤٥ - ظرف قنديل على شكل قفص طيور. برونزي/ مقيد تحت رقم ٤٠٠

العصر السلجوقي، الأناضول (النصف الثاني من القرن الثالث عشر. قونية).

الفنان: حسن بن علي المولوى.

بالطرق. مزخرف بأسلوب التخريم والتذهيب.

الارتفاع: ٢٥ سم: القاعدة ٤ سم × ٤ سم

المطبوعات المتعلقة:

Yatkin Ş. "Anadolu Selçukları Devrinden bir Madeni Eser", Sanat Tarihi Yıllığı, VI, Istanbul, (1976), s. 207 - 211.

الصورة: ١٩٦ (a - e)

هـ. معرض ى. قويون أوغلى بقونية :

٤٦ - درهم. برونزى (لم يذكر رقم القيد).

العصر السلجوقي، الأناضول (القرن الثالث عشر).

مزخرف بنقوش تمت بالصهر

القطر: ٢ اسم. لم ينشر.

الصورة : ٢١٥

ى. متحف ينغده:

٤٧ - لوحة (زخرفة عرش). برونزية مقيدة تحت رقم ١٧٤.

العصر السلجوقي، الأناضول (النصف الثانى من القرن الثالث عشر).

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

الضلع السفلي: ٣,٨ اسم، الضلع الجانبي ١٠,٨ اسم. لم ينشر

الصورة ٢١٨

٧- قائمة الأشكال والرسوم

(إن الرسوم الموجودة في القسم الثاني منقولة من «هـ. ماريون» «H. Maryon» و«ساندهام ويلمور» «Sandham Willmore» ، أما الرسوم الموجودة في القسم الثالث فمنقولة عن م. م. دياكونوف M. M. Diakonov و«ر. هراري» «R. Harari» و«د. س. ريسه» «D. S. Rice». انظر الحواشي المتعلقة والمصادر التي يمكن الاستفادة بها).

- ١ - أورمة طرق.
- ٢ - سندانات على شكل حرف T.
- ٣ - سندان قاعدة.
- ٤ - سندانات ذات رعوس دائرية.
- ٥ - سندانات على شكل حرف L.
- ٦ - أ. معدة تسمى حصانا..
- ب. سندانات صغيرة تولج في أذرع الحصان
- ٧ - شاكوش رفع.
- ٨ - شاكوش قرن للطرق.

- ٩ - شاكوش تسوية.
- ١٠ - شواكيش تجزيع..
- ١١ - A. تجزيع فى التجويف.
- B. تجزيع فى الأخدود.
- ١٢ - A-B. رفع فوق السندان.
- ١٣ - تصغير القاعدة.
- ١٤ - معدة نقش.
- ١٥ - التشكيل بالطريقة الأولى على بنك المخرطة.
- ١٦ - التشكيل بالطريقة الثانية على المخرطة.
- ١٧ - قلم حفر سنه غليظ.
- ١٨ - أخذود طرق مفتوح فوق دعامة لينة.
- ١٩ - أخذود طرق مفتوح فوق دعامة جامدة.
- ٢٠ - قلم صلب حاد السن.
- ٢١ - بورين "قلم صلب حاد السن بمقبض خشبي".
- ٢٢ - شاكوش يُستخدم فى أشغال الريبوزيه التى تتم بأسلوب إحناء الأرضية.
- ٢٣ - نماذج من أدوات الريبوزيه.

- ٢٤ - إناء ذو مقبض فى وسطه وقد تم حشوه بالزفت لعمل نقوش بالشاكوش من الخارج.
- ٢٥ - طاس حديدية سميكة الجدران محشوة بالزفت تستخدم فى عمل النقوش بضربات الشاكوش من الداخل.
- ٢٦ - قالب سلك خرزى.
- ٢٧ - منظر من الجانب لأخاديد ترصيع تم فتحها بقلم حاد السن.
- ٢٨ - مجرى مفتوح من أجل الترصيع بالنحاس أو الفضة.
- ٢٩ - مجرى مفتوح من أجل الترصيع أو التطعيم بالذهب.
- ٣٠ - تطعيم بتقنية «آبليقه - رولييف».
- ٣١ - A-B طاس. برونزية ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر موجودة ضمن مجموعة سيدنى بورنى فى لندن.
- ٣٢ - مزادة فضية ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر موجودة فى متحف الهرميتاج فى لىنجراد.
- ٣٣ - تفصيلة وحدة زخرفية من طاس ذات قوائم مؤرخة فيما بين أعوام ١٢٢٠ / ١٢٣٠م وترجع إلى سلاجقة إيران وهى عبارة عن كتابة متحركة والطاس موجودة فى متحف الفنون فى كليفلند.
- ٣٤ - تفصيلة "وحدة" من خط نسخ برعوس بشرية على مقلمة مؤرخة بعام ١٢١٠م ترجع إلى سلاجقة إيران موجودة فى معرض الفرير للفنون فى واشنطن.

٣٥ - تفصيلة زخرفية من خط نسخ برعوس بشرية على طاس ذات قوائم ترجع إلى إيران في الربع الأول من القرن ١٣ الميلادي وموجودة في پناكوتيك نابلي.

٣٦ - تفصيلة زخرفية من خط كوفي متداخل منتهى برعوس بشرية على إبريق يرجع إلى إيران في أواخر القرن ١٣ م موجود في المتحف البريطاني في لندن.

٣٧ - A.B - توكة حزام ذهبية تعود إلى أذربيجان في العصر السلجوقي وموجودة في متحف الدولة في برلين الغربية.

٣٨ - تفصيلة زخرفية على إناء ماء ورد يرجع إلى سلاجقة إيران أرضيته مغطاة بالسواد «النيلو» موجود ضمن مجموعة هراري بالقاهرة.

٣٩ - قنديل زيتي على شاكلة حيوان مؤرخ ببدايات القرن ١٣م ويرجع إلى سلاجقة إيران، موجود ضمن مجموعة أكرمان.

٤٠ - تفصيلة زخرفية على صندوق مؤرخ ببدايات القرن ١٣م، يرجع إلى سلاجقة إيران، موجود ضمن مجموعة خاصة في باريس.

٤١ - تفصيلة زخرفية أخرى على صندوق موجود ضمن مجموعة خاصة في باريس.

٤٢ - تفصيلة زخرفية من القسم الداخلي لطاس ذات قوائم مؤرخة ببدايات القرن ١٣م وترجع إلى سلاجقة إيران بالمتحف البريطاني بلندن.

- ٤٣ - رموز برجية فوق طاس ذات قوائم تنسب إلى إيران فيما بين أعوام ١٢٢٠ - ١٢٣٠م موجودة في متحف الفنون في كليفلند.
- ٤٤ - تفصيلة زخرفية من الطاس ذات القوائم الموجودة في متحف الفنون في كليفلند.
- ٤٥ - قنديل منسوب إلى سوريا ونهاية القرن ١٢م في متحف اللوفر بباريس.
- ٤٦ - A-B - تفصيلة زخرفية على إبريق يحمل توقيع الأسطى الموصلى إبراهيم بن مواليه ويعود إلى بلاد ما بين النهرين في أواخر القرن ١٢م وبدايات القرن ١٣م وموجود في متحف اللوفر بباريس.
- ٤٧ - تفصيلة زخرفية أخرى من الإبريق الذى يحمل توقيع إبراهيم بن مواليه.
- ٤٨ - تفصيلة زخرفية من صندوق مؤرخ بعام ١٢٢٠م يحمل توقيع الأسطى الموصلى إسماعيل بن وارد، موجود في متحف بناكى في أثينا.
- ٤٩ - A. B - تفصيلة زخرفية على إبريق مؤرخ بعام ١٢٢٣م ويحمل توقيع الأسطى الموصلى أحمد الذكى، موجود في متحف الفن في كليفلند.
- ٥٠ - (A - F) - تفصيلات زخرفية من الإبريق الذى يحمل توقيع الأسطى الذكى والمؤرخ بعام ١٢٢٣م.

٥١ - A-B - تفصيلات زخرفية من على الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م والذي يحمل توقيع الأسطى الذكي.

٥٢ - c - a . تفصيلات زخرفية من الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م والذي يحمل توقيع الأسطى الموصلى أبو بكر بن الحاج جالداق والموجود فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن.

٥٣ - (A - J) . تفصيلات زخرفية عبارة عن كتابة حية من على الإبريق المصنوع فى الموصل والمؤرخ بعام ١٢٣٢م والموجود فى المتحف البريطانى فى لندن.

٥٤ - (A - C) تفصيلات زخرفية من على الصينية التى يذكر فى كتابتها اسم الآتابك الموصلى بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م) وألقابه. والموجودة فى متحف فولكر كوندا فى ميونخ.

٥٥ - (A - B) تفصيلات زخرفية من القسم الداخلى للطشت الذى تم صنعه باسم الأمير الأيوبى العادل الثانى (١٢٣٨ - ١٢٤٠م) والذي يحمل إمضاء الأسطى الموصلى الذكى والموجود فى متحف اللوفر فى باريس.

٥٦ - تفصيلة زخرفية من الطست المصنوع باسم العادل الثانى.

٥٧ - (A. B) . تفصيلات زخرفية (عبارة عن كتابة حية وموسيقين) من على الطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م ويحمل توقيع الأسطى الموصلى داود بن سلامة والموجود فى متحف فنون الديكور فى باريس.

- ٥٨ - تفصيلة زخرفية من الطاس المنسوب إلى سوريا فى أواسط القرن ١٣م والموجود فى المكتبة القومية فى باريس وهى عبارة عن كتابة حية.
- ٥٩ - تفصيلة زخرفية من الصندوق ذى الغطاء الذى يرجع إلى خراسان فى الربع الثالث من القرن ١٢م والموجود فى متحف حاجى بكداش.
- ٦٠ - شواية خاصة لوضع النيران والتى توضع داخل الأعمال المعدنية التى يعتقد أنها «مدفأة يد» وعلى شكل كروي.
- ٦١ - هيكل سفنكس ينتهى طرف ذنبه برأس تتين موجود فوق تحفة على هيئة كرة موجودة فى متحف مولانا فى قونية.
- ٦٢ - ← ٨٠. تفصيلات زخرفية من الإبريق الذى يحمل رقم ١٠٢ فى سجلات القيد والموجود فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول.

٨ - قائمة الصور

«إن صور القطع التي تم نشرها سابقا فى مؤلفات الدول الأجنبية أو فى كتالوجات أو كتب أو مقالات قد تمت الاستفادة بها عن طريق نسخها أو إعادة تصويرها أما صور النماذج التي لم تنشر بعد فقد تم الحصول على موافقة المتاحف المعنية على نشرها»

العصر الإسلامى المبكر:

«سوريا، ما بين النهرين، إيران وما رواء النهر»

١. طاس، فضى (القرن ٨ - ١٠ م)

نقوش تم الحصول عليها بحفر معدن الأرضية. ومزخرفة بتقنية الحفر. الارتفاع «٧,٥سم» العرض «٩,٥سم» الطول ٢٦,٣سم معرض فنون بالتي مور والترس.

٢. طبق. فضى (القرن ٨ - ١٠ م)

نقوش تم الحصول عليها بنقر معدن الأرضية. مزخرف بالحفر. متحف الهرميتاج فى لىنجراد.

٣. طبق. فضى (أواسط القرن ٨ م)

مزخرف بتقنيات آليلقه - ريپوزيه والحفر والتذهيب.

قطره ٢٨سم.

متحف الهرميتاج فى لئنجراد.

٤. طبق. فضى (القرنين ٩ - ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معدن قسم الأرضية، ومزخرف بتقنية الحفر.

وتذهيب أماكنه. القطر ٢٥,٨سم

متحف الهرميتاج فى لئنجراد.

٥. طبق. فضى (القرن ٨ - ١٠م).

مزخرف بتقنيات الريپوزيه والحفر والتذهيب. القطر ٢٦,٣سم

متحف فنون سياتل Seattle .

٦. طبق. فضى (القرن ٨ ، ٩م)

نقوش تمت بنقر معدن جزء الأرضية، مزخرف بتقنيات الحفر

وتذهيب الأماكن. القطر ١٩سم.

متحف الدولة فى برلين الغربية.

٧. طبق. فضى (القرن ٩ ، ١٠م)

نقوش تمت بنقر معدن جزء الأرضية. مزخرف بالحفر والتذهيب.

القطر ٢٨سم. متحف الهرميتاج بلئنجراد.

٨. طبق. فضي. (القرن ٨ - ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معدن جزء الأرضية. مزخرف بتقنيات الحفر والتذهيب. القطر ٢٥,٨سم. متحف الهرميتاج بلنجراد.

٩. طبق. فضي (القرن ٩ - ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معدن الأرضية. مزخرف بتقنيات الحفر والتذهيب. القطر ٢٣سم.

متحف الهرميتاج بلنجراد.

١٠. طبق. فضي (القرن ٩ - ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معدن الأرضية. ومزخرف بتقنيات الحفر والتذهيب. القطر ٢٣,٢سم. معرض فنون بالتيمور والترس.

١١. a - b - طاس ذات قوائم شرائحية. فضية. (القرن ٨ - ٩م)

نقوش منفذة بنقر معدن الأرضية. مزخرفة بتقنيات الحفر والتذهيب. الطول ٢٩,١سم.

متحف الهرميتاج بلنجراد.

١٢. طبق. فضي (يمكن تأريخه فيما بين أعوام ٧٢٨ - ٧٣٨م)

نقوش منفذة بنقر معدن الأرضية. مزخرف بتقنيتي الحفر والتذهيب. القطر ٢٢,٢سم.

متحف الهرميتاج بلنجراد.

١٣. طبق. فضى (القرن ٩ - ١٠ م)
مزخرف بتقنيات الريبوزيه والحفر والتذهيب
القطر ٢٤,٦ سم. متحف الهرميتاج بلنجراد.
١٤. طبق. فضى. (القرن ٩ - ١٠ م)
مزخرف بتقنيات الريبوزيه - الحفر - التذهيب.
القطر ٢٧,٣ سم. متحف الهرميتاج بلنجراد.
١٥. صينية أوقتاغون «Oktagon» فضية. (القرن ١٠ م)
مزخرفة بالحفر والتذهيب. القطر ٣٥,٨ سم. فى متحف الدولة ببرلين
الغربية.
١٦. صينية. برونزية (القرن ٨ م)
مزخرفة بأسلوب الريبوزيه. القطر ٣٦ سم. متحف الهرميتاج
بلنجراد.
١٧. صينية. برونزية (نهاية القرن ٨ أو بداية القرن ٩ م).
مزخرفة بتقنية الحفر. القطر ٦٤,٥ سم. متحف الدولة ببرلين الغربية.
١٨. طاس. فضية. (حوالى عام ١٠٠٠. خراسان)
مزخرفة بتقنيات الريبوزيه. والحفر والتذهيب
القطر ٢٣,٩ سم. معرض الفريير د. س للفنون فى واشنطن.

١٩. صينية وطاس فضيتان (النصف الثاني من القرن ١٠م).
صنعت باسم الأمير أبي العباس والكن بن هارون. مزخرفة بتقنية
النيلو. قطر الصينية ٣٧سم وقطر الطاس ١٩سم متحف سراى
گلستان بطهران.
٢٠. إبريق. برونز (القرن ٨ - ٩م).
نقوش تم تنفيذها بالصهر. والزخرفة بتقنية الحفر.
موجود فى متحف آلبرت وفيكتوريا فى لندن.
٢١. إبريق. برونز (تم صنعه فى البصرة عام ٦٨٩م).
مزخرف بتقنية الحفر وأخاديد تمت بالصب والسبك، متحف تفليرس.
٢٢. إبريق. برونزى (القرن ٨ - ٩م).
مزخرف بأسورة من النقوش المنفذة بالسبك.
متحف الفنون الشرقية القومى فى روما.
٢٣. إبريق. برونزى. (القرن ٨ - ٩م).
مزخرف بنقوش منفذة بالصهر والسبك وتقنية الحفر الارتفاع ٢٩سم.
المتحف البريطانى فى لندن.
٢٤. إبريق. برونزى (القرن ٩ - ١٠م).
نقوش منفذة بنقر المعدن فى قسم الأرضية. ومزخرف بترصيع من
مكان لآخر. الارتفاع ٣٩سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

٢٥. إبريق. برونز (أواسط القرن ٨م).
نقوش منفذة بالصهر والسبك. ومزخرفة بتقنية الحفر والتخريم
الارتفاع ٤١ سم.
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
٢٦. إبريق. برونز (أواسط القرن ٨م).
نقوش منفذة بالصهر والسبك، وزخرفة بأسلوب الحفر والتخريم
متحف الهرميتاج بلننجراد.
٢٧. إبريق. برونز (القرن ٩ - ١٠م).
نقوش منفذة بالصهر والسبك. والزخرفة بأسلوب الحفر.
متحف الميتروبوليتان في نيويورك.
٢٨. إبريق. برونز (القرن ٩ - ١٠م).
النقوش منفذة بالصهر والسبك. والزخرفة بأسلوب الحفر.
مجموعة پ. مالون P. Mallon في باريس
٢٩. مزادة. ذهب (النصف الثاني من القرن ١٠م).
صنع باسم الأمير البويهى أبو منصور باختيار بن معز الدولة (٩٦٧ -
٩٧٨م). مزخرف بتقنيتى الريبوزيه والحفر. الارتفاع ١٣,٧ سم.
معرض الفرير د. س للفنون. واشنطن.

٣٠. مزادة. فضة (القرن ١٠م).
مزخرفة بتقنيات الريبوزيه والحفر والتذهيب.
الارتفاع ١,٦ سم. متحف الهرميتاج بلنجراد.
٣١. (a - c). قنينة. إبريق وزهرية. فضة (النصف الثاني القرن ١٠م).
تم صنعه باسم الأمير أبي العباس والكن بن هارون.
مزخرفة بأسلوب النيلو. ارتفاع القنينة ١٨ سم. وارتفاع الإبريق ٢٦ سم والزهرية ١٩ سم. متحف سراي گلستان بطهران.
٣٢. إناء ماء ورد "أكوامانيل" على شاكلة عقاب. برونز (مؤرخ بعام ٧٢٣م).
- مزخرف بتقنية الحفر. الارتفاع ٣٥ سم. متحف الهرميتاج بلنجراد.
٣٣. مبخرة على شكل عقاب. برونز (أواسط القرن ٨م).
نقوش منفذة بالسبك. زخرفة بأسلوب الحفر. الارتفاع ٣٤,٥ سم.
متحف الدولة في برلين الغربية.
٣٤. إناء ماء = "أكوامانيل" على هيئة حصان. برونز (القرن ٩ - ١٠م).
- مزخرف بتقنية الحفر. متحف الهرميتاج في لنجراد.
٣٥. إناء ماء = "أكوامانيل" على شكل ديك. برونز. (القرن ٩ - ١٠م)
زخرفته ترجع إلى القرن ١١م.

نقوش منفذة بالسبك. والزخرفة بأسلوب الحفر. الارتفاع ٣٥سم
متحف الهرميتاج فى لىنجراد.

٣٦. (a - b) ميدالية. فضة. (مؤرخة بعام ٨٥٥م) تحمل اسم الخليفة
العباسى المتوكل. قطرها ٣سم. متحف قونست التاريخى فىنا.

٣٧. (a . b). ميدالية. فضة. تحمل اسم الخليفة العباسى المقتدر بالله
(٩٠٨ - ٩٣٢). قطرها ٨,٢سم. متحف الدولة ببرلين الشرقية.

٣٨. ميدالية. فضة. ضربت فى الرى عام ٩٦٢م. تحمل اسم أمير الرى
ركن الدولة. قطرها ٣,٢سم. ضمن مجموعة خاصة فى بلجيكا.

٣٩. (a - b). ميدالية. ذهب. ضربت فى فارس عام ٩٧٠م،
تحمل اسم الأمير البويهى عضد الدولة ضمن مجموعة خاصة
بـطهران.

٤٠. (a - b). ميدالية. ذهب (نهاية القرن ١٠م). قطرها ٤,٣سم
معرض الفريز د. س للفنون فى واشنطن.

٤١. سوار. ذهب (النصف الأول من القرن ١١م). مزخرفة بأساليب
الريبوزيه. الفليجرة والغرانوله. قطرها: ٧سم. عرضها ٤سم.

متحف فنون سياتل.

٤٢. كردان. ذهب (النصف الثانى القرن ١٠م). مزخرف بأساليب
الريبوزيه والغرانوله. الطول ٥٥سم. متحف فنون سينسيناتى.

٤٣. قنديل. برونز (نهاية القرن ٩م وبداية القرن ١٠م).

مزخرف بتقنية التخریم. قطر البدن ٢٥ سم. معهد الفنون شيكاغو.

العصر الفاطمي

(مصر - شمال أفريقيا - وإسبانيا المسلمة التي دخلت

تحت التأثير الثقافي الفاطمي اعتبارا من القرن ١١م)

٤٤. (a - b). قرط. ذهب (مصر الفاطمية القرن ١١م)

مزخرف بتقنيات الفيليجرة، والغرانولة، والترصيع بالأحجار الكريمة
والمينا الكلوسونه. القطر ٢,٢سم، متحف اللوفر. باريس.

٤٥. صندوق. فضة (إسبانيا المسلمة. حوالي ٩٧٥م).

مزخرف بأساليب الريبوزيه والغرانوله والتذهيب أبعاد القاعدة ٣٩ ×
٢٣سم. خزينة كاتدرائية غرونا.

٤٦. إناء ماء "أكوامانيل" على هيئة غزال. برونز. مصر الفاطمية
(القرن ١١م). أبعادها ٣٨ × ٢,٢سم. متحف كابورديمونته. نابلي.

٤٧. هيكل أرنب. برونز (مصر الفاطمية القرن ١١م).

مزخرف بتقنية الحفر. أبعاد ١٥ × ١٥سم. مجموعة ستيوارت والش
بمتحف فنون فنون ميساتشسيتي.

٤٨. هيكل حصان. برونز (إسبانيا المسلمة القرن ١٠ - ١١م).

مزخرف بأسلوب الحفر. الارتفاع ٤٠سم. المتحف الأركولوجى فى قرطبة.

٤٩. هيكل أسد. برونز (مصر الفاطمية القرن ١٢م).

زخرفة بالحفر. أبعاده ٢١ × ٢٠سم. متحف الفن الإسلامى. القاهرة.

٥٠. هيكل أسد. برونز (إسبانيا المسلمة القرن ١١م).

زخرفة بأسلوب الحفر. الارتفاع ١٢,٤سم. فلورنسا المتحف القومى ديل بارغيللو

Floransa, Museo Nazionale del Bargello

٥١. هيكل أسد. برونز (إسبانيا المسلمة. القرن ١٢م).

مزخرف بتقنية الحفر. الأبعاد ٣٠,٨ × ٥٤,٥سم. متحف اللوفر.

٥٢. أكوامانيل على هيئة طاوس. برونز (إسبانيا المسلمة القرن ١٢م).

مزخرف بأسلوب الحفر. الارتفاع ٣٩,٥سم. متحف اللوفر. باريس.

٥٣. أكوامانيل على هيئة طائر. برونز (إسبانيا المسلمة. القرن ١٢م).

زخرفة بأسلوب الحفر. معرض بيناكوٲاكا.

٥٤. قنديل. برونز. فاطمى. شمال أفريقيا (النصف الأول القرن ١١م).

صانعه هو محمد بن على القيسى الصفار المغربى.

مزخرف بأسلوب التخرىم. قطر الفوهة ٥١,٦سم. متحف باردو فى تونس.

العصر السلجوقي ... إيران

٥٥. طاس. ذهب (أواسط القرن ١١ م). مزخرفة بأسلوب الحفر
القطر ٧,٦ سم. المتحف البريطاني في لندن.
٥٦. أدوات زينة. ذهب (القرن ١٢ - ١٣).
زخرفة بتقنية الفيلجره والغرانولة.
مجموعة هرارى بالقاهرة.
٥٧. صينية. فضة (صنعت باسم السلطان السلجوقي العظيم آلب أرسلان
عام ١٠٦٦ م).
صانعها الأسطى حسن القاشاني. زخرفة بالحفر والنيلو.
القطر ٣,٢ سم. بوسطن. متحف الفنون الجميلة.
٥٨. طاس. فضة (أواسط القرن ١١ م).
زخرفة بالريپوزيه / النيلو والتذهيب
القطر ٣ سم. متحف الدولة. برلين الغربية.
٥٩. أنية ماء ورد. فضة (النصف الثاني من القرن ١١ أو بداية ١٢).
زخرفة بالنيلو والتذهيب.

- الارتفاع ٢٣,٥سم. مجموعة هرارى بالقاهرة.
٦٠. أنية ماء ورد. فضة (أواسط القرن ١١م).
زخرفة بالنيلو والتذهيب
- الارتفاع ٣٢,٥سم. مجموعة رابنيو. نيويورك.
٦١. شمعدان. فضة (صنع باسم السلطان السلجوقي العظيم سنجر عام ١١٣٧م).
- زخرفة بالحفر والنيلو. الارتفاع ٤٥سم. قطر القاعدة ٣,٥سم
بوسطن. متحف الفنون الجميلة.
٦٢. مبخرة على هيئة صينية. فضة (النصف الأول من القرن ١٢م).
زخرفة بالريپوزيه والنيلو والتذهيب.
- الارتفاع ١٥,٣سم. متحف الفنون. سنسنتي.
٦٣. مزادة. فضة (أواسط القرن ١٢م).
زخرفة بتقنيات الريپوزيه والنيلو والتذهيب
- الارتفاع ١٤سم. متحف الدولة ببرلين الغربية.
٦٤. توكة حزام. زخرفة حزام. خاتم علبة كحل وغيرها من التحف
صغيرة الحجم. فضة (نهاية القرن ١١ وبداية القرن ١٢م).
زخرفة بأساليب النيلو والتذهيب. المتحف البريطاني. لندن.

٦٥. صينية. برونز (القرن ١٢ أو بداية ١٣م).
- زخرفة بالحفر. القطر ٤٧سم. متحف ألبرت وفيكتوريا. لندن.
٦٦. صينية. برونز (القرن ١٢ أو بداية ١٣م).
- زخرفة بأسلوب الحفر. القطر ١٨سم. مجموعة كلكيان.
٦٧. إبريق. برونز (النصف الثاني القرن ١٢م).
- زخرفة بأسلوب الحفر. الارتفاع ٢٥سم. معهد الفنون. ديترويت).
٦٨. إبريق. برونز (القرن ١٢م).
- زخرفة بأسلوب الحفر. متحف ألبرت وفيكتوريا. لندن.
٦٩. إبريق. برنز (القرن ١٢م).
- زخرفة بأسلوب الحفر. الارتفاع ٢٤سم. متحف الدولة. برلين الغربية.
٧٠. مبخرة. برونز (القرن ١١ أو ١٢م).
- زخرفة بنقوش تمت بالسبك. الارتفاع ١٤سم. متحف الدولة برلين.
٧١. مبخرة. برونز (القرن ١٢ أو ١٣م).
- الارتفاع ٢٦سم. مجموعة هراري بالقاهرة.
٧٢. مبخرة على هيئة صينية. برونز (النصف الثاني من القرن ١٢ أو بداية ١٣).

- زخرفة بالحفر. القطر ١٨ سم. مجموعة ستوكلت. بروكسل.
٧٣. مبخرة على هيئة صينية (نهاية القرن ١٢ أو بداية ١٣م).
- زخرفة بالحفر متحف أنغورانددين قونست. قيينا.
٧٤. مبخرة على هيئة أسد. برونز (النصف الثاني من القرن ١٢م).
- زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ٦,٥ سم. متحف الميتروبوليتان.
٧٥. مبخرة على هيئة أسد. برونز (النصف الثاني من القرن ١٢م).
- زخرفة بالحفر والتخريم. معرض فنون نيلسون. كنساس.
٧٦. مبخرة على هيئة أسد برونز (تم العثور عليها في أطلال مدينة قارض في خوراسان مؤرخة بعام (١١٨١م). تم صنعها باسم الأمير سيف الدنيا والدين محمد المواردي. صانعها الأسطى جعفر محمد ابن على.
- زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ٨٥ سم. متحف الميتروبوليتان.
٧٧. مبخرة على هيئة طائر. برونز (النصف الثاني من القرن ١٢م).
- زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ١٣,٥ سم. مجموعة هراري. القاهرة.
٧٨. موقد أو مبخرة مكونة من هيكل طائر وأسد. برونز. النصف الثاني من القرن ١٢م).
- زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ٣٧ سم مجموعة رابنيو. أمريكا.

٧٩. مقبض حجر جيري. على هيئة أسد. برونز (النصف الثاني من القرن ١٢ أو بداية ١٣م). زخرفة بالحفر. الطول ١٣,٥سم. مجموعة هراري. القاهرة.
٨٠. هيكل طائر. برونز (النصف الثاني من ق ١٢). زخرفة بالحفر. الارتفاع ١٧سم. متحف الفنون. كليفلند.
٨١. هيكل غرفين. برونز (النصف الثاني من ق ١١م). زخرفة بالحفر. الارتفاع ١٠,٢سم. بيزا قامبو سانتو.
٨٢. مرآة. برونز (من الممكن أن تعود إلى الزنكيين أو المنطقة الأرتوقية مؤرخة بعام ١١٥٣). زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١٧سم مجموعة هراري بالقاهرة).
٨٣. مرآة. برونز (بداية القرن ١٣م خراسان أو ما بين النهرين). زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١١سم. مجموعة داويد. كوبنهاج.
٨٤. مرآة. برونز (بداية القرن ١٣م. خراسان أو ما بين النهرين). زخرفة بنقوش تمت بالسبك. متحف الهرميتاج. لنتجراد.
٨٥. مرآة. برونز (بداية ق ١٣م. خراسان أو ما بين النهرين). زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١٠,٧سم. متحف قانونتي لوس أنجلوس.

٨٦. مرآة. برونز (نهاية القرن ١٢ أو بداية ١٣م. خراسان أو ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١٩,٥سم. متحف الدولة برلين الغربية.

٨٧. مرآة. برونز. قراخانية (القرن ١٠ أو ١١ قازاقستان).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. متحف الهرميتاج. لنتجراد.

٨٨. مرآة. برونز. قراخانية (القرن ١١ أو ١٢ ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. متحف الهرميتاج. لنتجراد.

٨٩. مرآة. برونز (النصف الأول من ق ١٣ خراسان أو ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ٢١,٢سم. متحف ألبرت وفيكتوريا. لندن.

٩٠. مرآة. برونز (القرن ١٢ - ١٣ خراسان أو ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. المتحف البريطاني. لندن.

٩١. لوحة. برونز (النصف الاول ق - ١٣م).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ٢٠سم. متحف فنون فوج ماساشوسيتس.

٩٢. لوحة. برونز (القرن ١٢ - ١٣م). زخرفة بالحفر. متحف أنغرائدت كونست. فيينا.

٩٣. (a - b) هاون. برونز (قراخاني؟ نهاية ق ١٠ أو ١١ ما وراء
النهر .. ؟)

زخرفة بالحفر. فيينا. متحف أنغوراندت. قونست.

٩٤. (a . b) . هاون. برونز (ق. ١٢م).

زخرفة بالحفر ونقوش تمت بالسبك. الارتفاع ١٥سم. متحف
الميتروبوليتان.

٩٥. (a . b) . هاون. برونز (ق ١٢م).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. فيينا. متحف أنغواندت قونست.

٩٦. هاون. برونز. النصف الثاني (ق ١٢ بداية ق ١٣م)

زخرفة بالحفر ونقوش منفذة بالسبك. الارتفاع ٤,٥سم. قطر الفوهة
٦,٣سم. متحف الهرميتاج. لننجراد.

٩٧. براك. = إناء. برونز (النصف الثاني ق ١٢م).

زخرفة بالحفر. قطر الفوهة ١٣سم. متحف الهرميتاج. لننجراد.

٩٨. براك = إناء. برونز (النصف الثاني ق ١٢م).

زخرفة بالحفر. الارتفاع ١٧,٥سم. مجموعة هيرمانجيك. نيويورك.

٩٩. شمعدان. برونز (نهاية النصف الثاني من ق ١٢ أو بداية ق ١٣م).

زخرفة بالتخريم. الارتفاع ٦,٥سم. معهد الفنون ديترويت.

١٠٠. شمعدان. برونز. (نهاية النصف الثاني ق ١٢ أو بداية ق ١٣م)

- زخرفة بالحفر. الارتفاع ٢٧,٦ سم. المتحف البريطاني. لندن.
١٠١. منضدة قنديل ذات قوائم. برونز (ق ١١). زخرفة بالحفر والنقش
- الارتفاع ٤,٦ سم. متحف كلوني. فرنسا.
١٠٢. قطع من مصباح = "قنديل". برونز (نهاية ق ١١، وق ١٢م).
- زخرفة بالتخريم. معهد فنون شيكاغو.
١٠٣. مقلمة. برونز (مؤرخة بعام ١١٤٨م). صانعها عمر بن الفضل بن يوسف البياح El- beyya. زخرفة بالترصيع (مدرسة خراسان)
- أبعادها ١٩ × ٣,٥ × ٢,٥ سم. متحف الهرميتاج. لئنجراد.
١٠٤. إناء = بكراج. (إناء بوبرنسكي). برونز (تم صنعه من أجل تاجر زنجاني في هرات عام ١١٦٣م). صانعه هو محمد بن عبد الواحد ومسعود بن أحمد. مزخرف بأسلوب الترصيع (مدرسة خراسان) القطر ١٨ سم. متحف الهرميتاج. بلننجراد.
١٠٥. إناء = بكراج. برونز (النصف الثاني من القرن ١٢م). مزخرف بأسلوب الترصيع أي التكفيت (مدرسة خراسان)
- القطر ٢١ سم. المتحف البريطاني بلندن.
١٠٦. إبريق. نحاس أصفر = شبة (نهاية القرن ١٢م أو بداية القرن ١٣م).

زخرفة بالحفر والريپوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). الارتفاع ٣٩,٤سم. متحف الميتروپوليتان. نيويورك.

١٠٧. إبريق. نحاس أصفر شبة (بداية القرن ١٣م).

مزخرف بأساليب الحفر والريپوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). متحف فيكتوريا وألبرت فى لندن.

١٠٨. إبريق. نحاس أصفر شبة (نهاية القرن ١٢ أو بداية ق ١٣م).

مزخرف بالحفر والتخريم والريپوزيه والتكفيت (خراسان). معرض أستانا الحديث.

١٠٩. إبريق. نحاس أصفر = شبة (نهاية القرن ١٢ أو بداية ق ١٣م).

مزخرف بالحفر والريپوزية والتكفيت (المدرسة الخراسانية). الارتفاع ٣٧سم. متحف الهرميتاج. لندجراد.

١١٠. إبريق. نحاس أصفر = شبة (الربع الثانى من القرن ١٣م).

مزخرف بالحفر والريپوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). ارتفاع ٤٤ سم. مجموعة هامبرج.

١١١. شمعدان. نحاس أصفر = شبة (نهاية ق ١٢ أو بداية ق ١٣م).

مزخرف بالحفر والريپوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). الارتفاع ٤٠سم. مجموعة هرارى بالقاهرة.

١١٢. شمعدان - نحاس أصفر = شبة (نهاية ق ١٢ أو بداية ق ١٣ م).
زخرفة بأساليب الحفر والريپوزية والتكفيت (خراسان).
متحف البرت وفيكتوريا بلندن.
١١٣. إبريق. برونز (مؤرخ بعام ١١٩٠ م).
زخرفة بأساليب الحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).
الارتفاع ٢٢ سم.
متحف اللوفر في باريس.
١١٤. إبريق. برونز (نهاية ق ١٣ م).
مزخرف بأساليب الحفر والتكفيت.
الارتفاع ١٨,٤ سم. متحف الميتروبوليتان.
١١٥. إبريق. برونز (النصف الثاني من ق ١٢ م).
مزخرف بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).
الارتفاع ٢٩,٥ سم. متحف الميتروبوليتان...
١١٦. صندوق. برونز (مؤرخ بعام ١١٩٧ م).
مزخرف بهياكل صغيرة تامة الصب وأساليب الحفر والتكفيت
(المدرسة الخراسانية).
الطول ٢١ سم. مجموعة هولمز جاكسون.

١١٧. (a . b). صندوق. برونز (نهاية ق ١٢، بداية ق ١٣م).

صانعه: سعيد بن أحمد الفقيه.

مزخرف بأساليب الحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

أبعاد القاعدة ١٠ × ٣,٥سم. ضمن مجموعة خاصة.

١١٨. (a . b). صندوق. نحاس أصفر = شبة (نهاية ق ١٢ - بداية ق ١٣م).

مزخرف بالترصيع بالنيلو.

أبعاد القاعدة ١١,٥ × ٣,٥سم. مجموعة هيرمانجيك. نيويورك.

١١٩. قنينة. برونز (نهاية ق ١٢م).

زخرفة بالحفر والتكفيت. ارتفاع ٢,٥سم. معهد الفنون شيكاغو.

١٢٠. قنينة. برونز (نهاية ق ١٢ - بداية ق ١٣م).

زخرفة بالحفر والترصيع.

الارتفاع ٣١,٤سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٢١. حقة. نحاس أصفر. شبة (نهاية ق ١٢ - بداية ق ١٣م).

زخرفة بأساليب الحفر والتكفيت «المدرسة الخراسانية».

الارتفاع ٤,٦سم. القطر ١١,٤سم. متحف الميتروبوليتان. نيويورك.

١٢٢. (a. b). مقلمة. برونز (نهاية ق ١٢ - بداية ق ١٣ م).
- صانعها: يوسف بن يعقوب. الزخرفة بالحفر والتكفيت (خراسان).
الطول ٢٢,٨سم. مجموعة ژاڤاليه وماركوايه. باريس.
١٢٣. مزادة. نحاس أصفر = شبة (حوالي عام ١٢٠٠م).
زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).
المتحف البريطاني بلندن.
١٢٤. طاس. برونز (نهاية ق ١٢ - بداية ق ١٣م).
زخرفة بالحفر والتكفيت.
الارتفاع ١١سم. قطر الفوهة ٢١سم
متحف ألبرت وفيكتوريا بلندن.
١٢٥. إناء ماء ورد = أكوامانيل على هيئة بقرة
برونز. مؤرخة بعام ١٢٠٦م. صنعت باسم شاهبرزين بن أفريدون
بن بارزين
صانع الصهر والصب؛ روزبه بن أفريدون بن بارزين.
صانع الزخرفة؛ على بن محمد بن أبو القاسم.
زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).
الارتفاع ٣١سم، الارتفاع ٣١سم

أكاديمية العلوم في كييف.

١٢٦. مقلمة. برونز. "مؤرخة بعام ١٢١٠م". تم صنعها من أجل مجد الملك المظفر الوزير الخراساني. للخوارزمشاهيين. صانعها؛ شادي. زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

أبعادها؛ ٣١,٤ × ٥ × ٦,٤سم. معرض فنون د. س. الفريز. واشنطن.

١٢٧. (a . b). طاس ذو غطاء (ژازو وسكوغالي). نحاس أصفر. (الربع الأول من ق ١٣م). زخرفة بالحفر والتكفيت (خراسان).

الارتفاع ٢١,٥سم. قطر الفوهة ١٧,٥سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٢٨. طاس ذو قوائم. نحاس أصفر = شبة (الربع الأول ق ١٣م). زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الأبعاد ١٠ × ١٦,٥سم. متحف قابوديمنتو - نابولي.

١٢٩. كاس ذو قوائم (Wade Cup) نحاس أصفر (٢٢٠ - ١٢٣٠م). زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الأبعاد؛ ١٠ × ١٦,٥سم. متحف الفنون. كليفلند.

١٣٠. شمعدان. برونز (الربع الثاني من ق ١٣م). شمال غرب إيران. زخرفة بالحفر والتكفيت (مرتبطة بالمدرسة الخراسانية).

الارتفاع ٦,٣سم.

معرض د. س. الفرير للفنون. واشنطن.

١٣١. شمعدان. برونز (الربع الثاني ق ١٣م). شمال غرب إيران.

زخرفة بالحفر والتكفيت (مرتبط بالمدرسة الخراسانية).

الارتفاع ١٩,٥سم. متحف ألبرت وفيكتوريا - لندن.

﴿ عصر الأيوبيين الذى يعد امتدادا لثقافات

الفن السلجوقي والزنكيين الذين يعتبرون من

الأتابكة السلجوقيين فى بلاد ما بين النهرين وسوريا﴾

١٣٢. طاس. فضة. العصر الأيوبي - الربع الأخير من ق ١٢ سوريا.

زخرفة بالحفر والتذهيب.

الارتفاع: ١٠,٥سم. قطر الفوهة ٢٠,٧سم. مجموعة كبير. لندن.

١٣٣. مرآة. برونز. عصر الأتابكة (بلاد ما بين الرافدين نهاية

١٢٢٠م).

زخرفة بالنقوش التى تمت بالصهر والصب.

مجموعة هرارى بالقاهرة.

١٣٤. a - إبريق. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. (بلاد ما بين الرافدين

نهاية ق ١٢ - بداية ق ١٣م)

صناعة؛ إبراهيم بن مواليه الموصلي.

زخرفة بتقنية التكفيت «المدرسة الموصلية».

الارتفاع: ٣٠,٨سم. قطر القاعدة ٢٢,٨سم. متحف اللوفر. باريس.

١٣٤. B - تكرار محتمل لإبريق إبراهيم بن مواليه.

١٣٥. (a - b). صندوق. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. (بلاد ما بين

النهرين مؤرخ ١٢٢٠م. صانعه: إسماعيل بن وارد الموصلية).

زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الأبعاد ٢,٣ × ٣,٦ × ٦,٣سم. متحف بنأكي. آثينا.

١٣٦. إبريق. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. مؤرخ بعام ١٢٢٣.

احتمال كبير أنه قد صنع في ديار بكر. صانعه: أحمد الذكي الموصلية -

زخرفة بالتكفيت "الموصل"

الارتفاع: ٣٦,٥سم. متحف الفنون. كليفلند.

١٣٧. شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. مؤرخ بعام ١٢٢٥م

(صنع في ديار بكر باحتمال كبير)

صانعه: أبو بكر بن الحاج جلدان الموصلية.

زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع ٣٦سم. متحف الفنون الجميلة. بوسطن.

١٣٨. إبريق - نحاس أصفر. عصر الأتابكة. مؤرخ ١٢٢٦م. (صنع

في ديار بكر على احتمال كبير).

صانعه: أبو بكر بن الحاجي جالداق الموصلية.

زخرفته بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع ٣٧سم. متحف الميثروبوليتان. نيويورك.

١٣٩. إبريق. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا مؤرخ بعام

١٢٣١ / ١٢٣٢م). تم صنعه باسم شهاب الدنيا والدين من الأمراء الأيوبيين في سوريا.

صانعه: قاسم بن علي الموصلية.

مزخرف بأسلوب التكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع: ٤٠سم. معرض د. س الفرير للفنون. واشنطن.

١٤٠. (A→F) إبريق (إبريق بلاكاس). نحاس أصفر. عصر الأتابكة.

صنع في الموصل ١٢٣٢م.

صانعه: شجاع بن مناع الموصلية.

زخارف بتقنية التكفيت "مدرسة الموصل"

الارتفاع ٣٠,٥سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٤١. صندوق أسطواني (صندوق هندرسون). نحاس أصفر. عصر

الأتابكة. (يعود إلى الموصل وإلى عصر لؤلؤ لأن كتابته تحمل اسم بدر

الدين لؤلؤ أتابك الموصل (١٢٣٣-١٢٥٩م) والملقب بالملك الرحيم).

زخرفته بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

أبعاده ١٠,٥ × ١١سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٤٢. صينية. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. يذكر في كتابته بدر الدين لؤلؤ الملقب بالملك الرحيم. ينسب إلى الموصل في عهد لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م).

مزخرف بالتكفيت - (المدرسة الموصلية).

القطر ٤٩سم. متحف ألبرت وفيكتوريا. لندن.

١٤٣. صينية. نحاس أصفر. عصر الأتابكة (تنسب إلى الموصل وإلى عصر لؤلؤ ١٢٣٣ - ١٢٥٩م) لأن كتابتها تذكر لؤلؤ ولقبه الملك الرحيم).

مزخرفة بطراز التكفيت "مدرسة الموصل".

القطر ٦٢سم. متحف ژولكونده. ميونخ.

١٤٤. (a. b) طاس. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. "تنسب إلى عصر لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م) لأن كتابتها تذكر اسم الأمير نجم الدين عمر البدرى أمير بدر الدين لؤلؤ، وترجع إلى الموصل.

زخرفة بالتكفيت "مدرسة الموصل". الارتفاع ١٠,٥سم.

قطر الفوهة ٢٠,٩سم. متحف البلدية في بولونيا.

١٤٥. شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. "بلاد ما بين النهرين النصف الأول من ق ١٣م). زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

- الارتفاع ٣٧سم. متحف الفنون الجميلة. ليون.
١٤٦. شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة (بلاد ما بين النهرين
أواسط القرن ١٣).
زخرفة بالتكفيت. "مدرسة الموصل" متحف الميتروبوليتان.
نيويورك.
١٤٧. طست. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. (مصر. تم صنعه باسم
الأمير الأيوبي العادل الثاني ١٢٣٨ - ١٢٤٠م) مع احتمال كبير أنه
صنع في مصر.
صانعه؛ أحمد بن عمر الذكي الموصلية.
زخرفة بالتكفيت "المدرسة الموصلية".
قطر الفوهة ٧,٢سم. الارتفاع ١٩سم. متحف اللوفر. باريس.
١٤٨. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. العصر الأيوبي.
سوريا (صنع باسم أمير مصر الأيوبي العادل الثاني ١٢٣٨ - ١٢٤٠م).
زخرفة بالتخريم والتكفيت "المدرسة الموصلية".
الارتفاع ٢٠سم. مجموعة كبير بلندن.
١٤٩. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. عصر الأتابكة.
بلاد ما بين النهرين. مؤرخ بعام ١٢٤٣م.
الزخرفة بالتخريم والتكفيت "مدرسة الموصل".

- الارتفاع ١٩,٦سم. المتحف البريطاني. لندن.
١٥٠. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. عصر الأتابكة
المنطقة الزنكية أو الأرتوقية (النصف الأول من ق ١٣م).
زخرفة بالتخريم والترصيع "المدرسة الموصلية".
الارتفاع ١٦,٣سم. مجموعة هراري. بالقاهرة.
١٥١. صندوق أسطوانى. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا تم
صنعه باسم العادل الثانى ١٢٣٨ - ١٢٤٠م أمير مصر الأيوبي. زخرفة
بأسلوب التكفيت "مدرسة الموصل".
- الارتفاع ١١سم. القطر ١٠,٥سم. متحف آلبرت وفكيتوريا. لندن.
١٥٢. (a , b). طست. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا. تم
صنعه باسم الأمير الأيوبي الملك الصالح نجم الدين أيوب.
مزخرف بتقنية التكفيت (مدرسة الموصل).
القطر ٤٧,٢سم. مجموعة هرارى بالقاهرة.
١٥٣. طاس ذو قوائم. (Fano cub) نحاس أصفر. العصر الأيوبي.
سوريا. (أواسط القرن ١٣). زخرفة بالتكفيت. "المدرسة الموصلية".
قطر الفوهة ١٧,٧سم. المكتبة القومية. باريس.
١٥٤. ابريق. نحاس أصفر. العصر الأيوبي (فى الشام عام ٥٨ م
(١٢٥٩).

تم صنعه باسم أمير سوريا الملك الناصر صلاح الدين يوسف
(١٢٣٧ - ١٢٦٠م).

الزخرفة، أسلوب التكفيت. المدرسة الموصلية. الارتفاع ٣٣,٨سم.
متحف اللوفر. باريس.

١٥٥. زهرية. (زهرة باربريني). نحاس أصفر. العصر الأيوبي.
سوريا (تم صنعها باسم أمير سوريا الملك الناصر (١٢٣٧ -
١٢٦٠م)

الزخرفة بأسلوب التكفيت - الارتفاع ٤٥,٩سم - متحف اللوفر.
باريس.

١٥٦. (a - b). طشت. (طشت آرنبرج). نحاس أصفر. العصر
الأيوبي. سوريا - تم صنعه باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٠ -
١٢٤٩). زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع ٢٣سم. قطر البدن ٤٠سم. قطر الفوهة ٥٠سم.

معرض د. س. الفريير للفنون. واشنطن.

١٥٧. إبريق. (إبريق هومبرج). نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا
(مؤرخ بعام ١٢٤٢م).

صانعه: أحمد بن عمر الذكي الموصلية.

زخرفته بأسلوب التكفيت. "المدرسة الموصلية".

- الارتفاع ٤٣ سم. مجموعة كبير. لندن.
١٥٨. شمعدان. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا (مؤرخ ١٢٤٨م). صانعه؛ داود بن سلامة الموصلية.
- زخرفته التكفيت "المدرسة الموصلية".
- الارتفاع ٤٠,٥ سم. قطر القاعدة ٣٩ سم. متحف فنون الديكور. باريس.
١٥٩. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. سوريا (أواسط القرن ١٣م).
- زخرفتها بالتخريم والترصيع "المدرسة الموصلية".
- الارتفاع ٢٠,٣ سم المتحف البريطاني. لندن.
١٦٠. صندوق أسطواني. نحاس أصفر. العصر الأيوبي (أواسط القرن ١٣م).
- الزخرفة بتقنية التكفيت "المدرسة الموصلية". الأبعاد ٨,٨ × ٨,٢ سم.
- متحف ألبرت وفيكتوريا. لندن.
١٦١. طبق. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا (أواسط ق ١٣م).
- زخرفته بأسلوب التكفيت. "المدرسة الموصلية" القطر ٤٣ سم. متحف الهرميتاج. لنتجراد.

١٦٢. (a - f). مزادة. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا (أواسط القرن ١٣).

الزخرفة بأسلوب التكفيت (م. الموصل).

القطر ٣٦سم. معرض د. س الفرير للفنون. واشنطن

العصر السلجوقي: الأناضول

١٦٣. (a - c) توکات أحزمة. فضة (النصف الأول ق. ١٣م). المنطقة الأرتوقية.

الزخرفة بأسلوب التخريم والتذهيب.

المتحف البريطاني. لندن.

١٦٤. قنديل. برونز (نهاية ق ١١م وبداية ق ١٢م). قونية.

الزخرفة بالتخريم. القطر ٤٠سم. مجموعة داويد. كوبنهاج.

١٦٥. فانار. نحاس أصفر (النصف الثاني من ق ١٣م. فى احتمال كبير ينسب إلى قونية).

الزخرفة: أسلوب التخريم. الارتفاع ٢٩سم. قطر القاعدة ١٦,٢سم. مجموعة كير. لندن.

١٦٦. (a - c) طاس بأذنين. نحاس. (قد صنع باسم ملك حصن كريف

الملك الأرتوقى ركن الدين داويد (١١١٤ - ١١٤٤). المنطقة الأرتوقية.

مزخرفة بالتذهيب والمينا الكلوسونية.

القطر ٢٣ سم الارتفاع ٥ سم. متحف فرديناندوم. إنسبروك.

١٦٧. مرآة. برونز (المنطقة الأرتوقية - القرن ١٢ م).

زخارفها. نقوش تمت بالصهر والصب.

القطر ٦ سم. مجموعة هيرامانجيك. نيويورك.

١٦٨. مرآة. برونز. المنطقة الأرتوقية القرن ١٢

زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والصب.

القطر ٥,٥ سم. متحف ألبرت وفيكتوريا. لندن.

١٦٩. لوحة. برونز (نهاية ق ١٢ م. بداية ق ١٣ المنطقة الأرتوقية).

زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والصب.

متحف اللوفر. باريس.

١٧٠. مرآة. برونز. بداية القرن ١٣. المنطقة الأرتوقية.

زخارفها، نقوش تمت بالصهر والصب.

معد ديترويت للفنون.

١٧١. مرآة. برونز. (صنعت باسم نور الدين أرتوق شاه (وفاة

١٢٦٢ م) من أرتوقى خربوط) المنطقة الأرتوقية.

زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والسبك. قطرها ٢٤ سم.

مجموعة أوتينجن واللرستين.

١٧٢. مرآة. برونز (مؤرخ بعام ١٢٧٦م المنطقة الأرتوقية).

زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والسبك.

القطر ١٨سم. مجموعة هرارى - بالقاهرة.

١٧٣. مطرقة باب على هيئة تتين، برونز. ترجع إلى جامع جزيرة الكبير (بداية ق ١٣ المنطقة الأرتوقية).

زخارفها، تقنية الحفر ونقوش تمت بالصب. الطول ٢٧,٥سم.

مجموعة داويد. كوبنهاج.

١٧٤. مطرقة باب على هيئة تتين. برونز. بداية ق ١٣م المنطقة الأرتوقية.

زخارفها تمت بأسلوب الحفر ونقوش نفذت بالصب.

الطول ٢٧,٥سم. متحف الدولة. برلين الغربية.

١٧٥. منقذ = موقد. برونز (النصف الأول ق ١٣م. المنطقة الأرتوقية ؟)

زخارفه بالتخريم. الحافة العليا ٥٥,٥سم.

مجموعة هرارى بالقاهرة.

١٧٦. (B). حافة موقد. برونز (النصف الأول من ق ١٣م). المنطقة الأرتوقية - الزخارف بتقنية التخريم. الأبعاد ١٧,٥ × ١٥سم.

معرض فنون بالتيمور والترس.

١٧٧. طاس. نحاس أصفر (تم صنعها باسم ملك ماردين الأرتوقي قرا أرسلان بن الغازى (١٢٦١ - ١٢٩٣م).

الزخارف بالحفر والتكفيت. القطر ٣٠,٣سم. الارتفاع ١٢,٥سم.
مجموعة خاصة فى باريس.

١٧٨. شمعدان. برونز (النصف الأول من ق ١٣م، المنطقة الأرتوقية).

الزخارف بتقنية الحفر والتكفيت. قطر القاعدة ٢٩سم.
الارتفاع الموجود ٢٠سم. مجموعة ف. صاره. برلين الغربية.

﴿الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصور الإسلامية
حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول والموجودة
فى المجموعات الخاصة والمتاحف التركية﴾
العصر الإسلامى المبكر:

١٧٩. (a - b). ميدالية. ذهب. العصر العباسى (ضربت فى بغداد عام ٩٧٥): تذكر كتابتها اسم الخليفة العباسى الطائع لله والأمير البويهى عز الدولة باختيار.

القطر ٣,٦ سم. المتحف الأركيولوجي. إستانبول.

١٨٠. (a - c). إبريق. برونز. العصر العباسي (بلاد ما بين النهرين أو إيران في القرن ١٠م). الزخرفة بالحفر والصب. متحف الإثنوغرافية . أنقرة.

العصر السلجوقي: إيران

١٨١. (a - b) طاس. برونز (النصف الثاني ق ١٢م).

الزخارف بتقنية الحفر والصب.

الارتفاع ٩ سم. قطر الفوهة ٢٤ سم. متحف سراي طوپ قاپي إستانبول.

١٨٢. قنديل منضدة ذات قوائم. برونز (النصف الثاني ق ١٢م).

الزخارف بتقنية الصب والتخريم. مجموعة قوجه باش. إستانبول.

١٨٣. (a - d). أقفال. برونز. (القرن ١٢). زخارف بالحفر والصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

١٨٤. مبخرة - صينية. برونز. النصف الثاني ق ١٢م. بداية ق ١٣م

زخارفها بالحفر والصب. القطر ٢١ سم الارتفاع ٨,٥ سم. متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

١٨٥. مرآة. برونز (بداية القرن ١٣م ما وراء النهر في احتمال كبير).

زخارف بنقوش منفذة بالصب.

القطر ١٠,٥ اسم. السمك ٣,٤ اسم. متحف الآثار الإسلامية والتركية
إستانبول.

١٨٦. مرآة. برنز (بداية القرن ١٣م، ما وراء النهر في أغلب الأحيان)
زخارفها بنقوش تمت بالصب.

القطر ١٠,٥ اسم. سمك ٣,٤ اسم. متحف الآثار الإسلامية والتركية
إستانبول.

١٨٧. الوجه الأمامي لمرآة. برونز (بداية ق ١٣م، ما وراء النهر في
أغلب الأحيان).

الوجه الخلفي مزخرف بزخارف منقوشة تمت بالصب. القطر
١٠,٥ اسم السمك ٣,٤ اسم. متحف الآثار الإسلامية والتركية.
إستانبول.

١٨٨. (a - i) صندوق دائري ذو غطاء. نحاس أصفر (الربع الثالث
من ق ١٢م. خراسان). بالصهر. قسم الطاس مرصع بنظام وأسلوب
(المدرسة الخراسانية). الارتفاع ١٦سم. قطر أوسع مكان بالصندوق
١٢سم. قطر الفوهة ٥,٥سم. متحف حاجي بكداش.

﴿عصر سلاجقة سوريا، والزنگيين من الأتابكة السلجوقيين.
والأيوبيين الذين

حافظوا على التراث الفني السلجوقي..﴾

سوريا - بلاد ما بين الرافدين:

١٨٩. (a - c). قنديل. نحاس أصفى. عصر السلاجقة العظام. سوريا

مؤرخ بعام ١٠٩٨٠م الشام ؟).

الزخارف بالصهر والتخريم.

قطر القاعدة ١٢,٥سم. متحف الآثار الإسلامية. والتركىة إستانبول.

١٩٠. مرآة. برونز. عصر الأتابكة. ما بعد ١٢٢٠م بلاد ما بين

النهرين

زخارف بخطوط تمت بنقش منفذ بالصب. القطر ٧,٥سم

متحف الآثار الإسلامية والتركىة. إستانبول.

١٩١. إبريق. نحاس أصفى. عصر الأتابكة. (مؤرخ بعام ١٢٢٩م بلاد

ما بين النهرين: صانعه إلياس الموصلى.

زخرفة بأسلوب الطرق والتكفيت "المدرسة الموصلية".

الارتفاع بدون غطاء ٣٩سم. قطر أوسع مكان فى البدن ٢٠سم. قطر

القاعدة ١٦,٥سم

متحف الآثار الإسلامية والتركىة. إستانبول.

١٩٢. (a-b) إبريق. نحاس أصفى. العصر الأيوبي. سوريا. (يذكر فى

كتابه اسم الملك الكامل (١٢١٨ - ١٢٣٨م) - زخرفة بالطرق

والتكفيت. "المدرسة الموصلية" - الارتفاع بدون الغطاء ٤٠سم. قطر

القاعدة ١٦,٥سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

١٩٣. (a-z) شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة (بلاد ما بين النهرين، الربع الثاني من القرن ١٣م). زخارف بالطرق والتكفيت. "المدرسة الموصلية" - الارتفاع ٣٣,٥سم. قطر القاعدة ٣٢سم. متحف حاجى بكداش.

العصر السلجوقي - الأناضول

١٩٤. (a-e). قنديل. برونز (صنع فى قونية عام ١٢٨١/٨٠م)

صانعه؛ محمد بن على النصيبيني.

زخرفته بتقنيات الطرق، التخريم، الريبوزيه والتذهيب

الارتفاع ٢٠سم. قطر الفوهة ١٨سم. المتحف الإثنوغرافى. أنقرة.

١٩٥. (a-1) مبخرة على هيئة كرة نحاس أصفر (أواسط ق ١٣م فى احتمال كبير أنها صنعت فى قونية).

زخرفة بالطرق والتخريم والحفر. القطر ١٨سم

متحف مولانا. قونية.

١٩٦. (a-e) ظرف قنديل على هيئة قفص طير. برونز. النصف الثانى

من القرن ١٣م وباحتمال كبير قد صنع فى قونية.

صانعه؛ حسن بن على المولوي.

زخرفته بتقنيات الطرق والتخريم والتذهيب.

الارتفاع ٢٥سم. الأرضية ١٤ × ٤ اسم - متحف مولانا. قونية.

١٩٧. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م)

زخرفته نقوش تمت بالصب. الارتفاع ١٣سم. قطر القاعدة ٢١سم.

قطر الفوهة (من الداخل) ٥سم. المتحف الإثنوغرافي. أنقرة.

١٩٨. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م).

مزخرف بنقوش تمت بالصهر والصب.

الارتفاع ٢,٥سم. قطر القاعدة ٢٠سم. قطر الفوهة (من الداخل)

٥سم. المتحف الأثنوغرافي. أنقرة.

١٩٩. (a - b). هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م).

الزخارف تمت بتقنيات الحفر ونقوش تمت بالصب.

الارتفاع ٢,٥سم. قطر القاعدة ٦سم. قطر الفوهة (من الداخل)

٢سم. متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٠٠. (a . b) - هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م).

الزخارف بأساليب الحفر والنقوش المنفذة بالصب.

الارتفاع ٣,٥سم. قطر القاعدة ٨٠سم. قطر الفوهة (من الداخل)

٢٠١. ١٣,٥ اسم. متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.
- (a - b) هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م) ٢٠١.
- الزخارف بأساليب الحفر ونقوش تمت بالصهر.
- الارتفاع ١٠ اسم. قطر القاعدة ١٠,٥ اسم. قطر الفوهة (من الداخل) ٨,٥ اسم.
- متحف الآثار الإسلامية والتركية - إستانبول.
٢٠٢. هاون. برونز. المنطقة الأرتوقية ق. ١٢ - ١٣م
- زخارف نقوش تمت بالصب. الارتفاع ١٠,٥ اسم. قطر الفوهة ١٢ اسم. متحف سراي طوپ قايى. إستانبول.
٢٠٣. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م).
- الزخارف بالنقوش المنفذة بالصب.
- الارتفاع ١١ اسم. قطر القاعدة ٩ اسم.
- متحف سراي طوپ قايى. إستانبول.
٢٠٤. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية. ق ١٢ - ١٣م).
- مزخرف بالحفر والنقوش المنفذة بالصب.
- مجموعة قوجه باش. إستانبول.
- هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م). 205.

الزخارف بالحفر والنقوش المنفذة بالصب

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٦. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م).

زخارف بالحفر ونقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٧. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية. أواسط ق ١٣م).

زخارف بالحفر والنقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٨. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ - ١٣م).

مزخرف بنقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٩. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية. ق ١٢ - ١٣م).

مزخرف بنقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢١٠. - ٢١٣. دراهم. برونز (ق ١٢ - ١٣م).

زخارف بنقوش تمت بالصب.

قطر أكبر درهم: ١٦سم

قطر أصغر درهم: ٧,٥ سم

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢١٤. درهم. برونز (ق ١٢ - ١٣م).

مزخرف بنقوش منفذة بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢١٥. درهم. برونز (ق ١٣م).

مزخرف بنقوش منفذة بالصب.

القطر ١٢ سم. - مجموعة قويون أوغلي. قونية.

٢١٦. مرآة. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٣م).

مزخرفة بنقوش منفذة بالصب.

القطر: ٧,٥ سم. - الطول بالمقبض معا ١٠,٥ سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢١٧. لوحة. برونز (أرضروم ؟. النصف الثاني من ق ١٢م).

مزخرفة بنقوش منفذة بالصب، والتذهيب، والترصيع بالأحجار
الكريمة.

أبعادها: ١٣ × ٧,٢ سم.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢١٨. لوحة. برونز (النصف الثاني ق ١٣م).

مزخرفة بنقوش منفذة بالصب.

الحافة السفلى: ٣,٨ اسم. الحافة الجانبية: ١٠,٨ اسم

متحف نيغده.

٢١٩. ميدالية. برونز (الربع الثاني من ق ١٣م).

زخارف بنقوش منفذة بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٢٠. (a - e). مطرقة باب ذات هيكل تنيني. ترجع إلى الجامع الكبير

في جيزرة. برونز (المنطقة الأرتوقية. بداية ق ١٣م).

زخارف بالحفر وبنقوش منفذة بالصب.

الطول: ٢٧,٥ سم - العرض: ٢٤ سم. السمك ٣ سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٢١. (a - d). قطعة على هيئة رأس أسد تعود إلى مطرقة باب..

ترجع إلى جامع جزرة الكبير.

هي قطعة من المطرقة ذات التتين الموجودة في مجموعة داويد.

برونز. (المنطقة الأرتوقية. بداية ق ١٣م).

زخارف بالحفر ونقوش منفذة بالصب.

أبعادها: ٩ × ٦ سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٢٢. (a - b) هيكل سفنكس (فى احتمال كبير زخرفة عرش).

برونز (المنطقة الأرتوقية. النصف الأول ق ١٣م).

صب. الارتفاع: ١٢,٥ سم. الطول: ١٠ سم. متحف ديار بكر.

٢٢٣. طبل. برونز (احتمال كبير تعود إلى ديار بكر. بداية ق ١٣م).

بالصب. وزخارف بالحفر.

الارتفاع: ٦٥ سم. قطر الفوهة: ٤٩ سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٢٤. (a - b). قاعدة شمعدان. نحاس أصفر (ترجع إلى ديار بكر فى

احتمال كبير. بداية القرن ١٣م).

زخارفها بالطرق والحفر والريپوزيه.

الارتفاع ٦,٥ سم. قطر القاعدة: ٤٦,٥ سم

المتحف الإثنوغرافى. أنقرة.

٢٢٥. (a - b). مرآة. صلب (المنطقة الأرتوقية أو أنها ربما تكون قد

صنعت فى قونية من قبل صانع رحل عن المنطقة الأرتوقية.

النصف الأول ق. ١٣م).

بالصب. زخرفة بتقنية الحفر.

الطول بالمقبض معا: ٤١,٥سم. قطر الجزء الخاص بالمرآة ٢١سم.

متحف سراى طوپ قاىى. إستانبول.

٢٢٦. (a . m). إبريق (ينقصه قسم الرأس والعنق والأكتاف).

نحاس أصفر (باحتمال كبير؛ المنطقة الأرتوقية. أواسط القرن ١٣م).

طرق. ذات زخارف بتقنية. التكفيت "المدرسة الموصلية".

الارتفاع الجزء الموجود: ٢٢سم. قطر الفوهة ١٦,٥سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

المترجم فى سطور

الصفصافى أحمد المرسى القطورى

أستاذ متفرغ بقسم اللغات الشرقية - فرع اللغة التركية وآدابها بكلية
الآداب / جامعة عين شمس .

رئيس شعبة الدراسات التركية فى مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية بالجامعة نفسها .

له قائمة كبيرة من الأبحاث والكتب المؤلفة والمترجمة ومشاركات عديدة
فى المؤتمرات المحلية والعالمية ذات العلاقة بالدراسات والفنون والحضارة
التركية والترجمة من التركية وإليها .

حائز شهادات تفوق من الجامعات المصرية والعربية ، والجائزة الأولى
من رابطة الأدب الإسلامى فى ترجماته عن القصة التركية المعاصرة .

المراجع

- Abu-l-Faraj
Al-Ush, M. : "A Bronze Ewer with a High Spout in the Metropolitan Museum of Art", (ed. R. Ettinghausen) *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1972, s. 191-198.
- Ackerman, P. : "The Talking Tree", *Bulletin of The American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV, (1935), s. 66-72.
- Ackerman, P. : "Some Problems of Early Iconography", (ed. A. U. Pope) *A Survey of Persian Art*, vol. II, London - New York, 1967, s. 883-893.
- Ağaoğlu, M. : "A Bronze Candlestick of the 13th Century", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, XI, (1930), s. 84-86.
- Ağaoğlu, M. : "Two Thirteenth-century Bronze Ewers", *Burlington Magazine*, 57, (1930), s. 27-28.
- Ağaoğlu, M. : "Some Islamic Bronzes of the Middle Ages", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. XII, (1931), s. 89-92.
- Ağaoğlu, M. : "A Note on Bronze Mirrors", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. XIII-2, (1931), s. 17-18.
- Ağaoğlu, M. : "Islamische Metallarbeiten aus Istanbuler Museen", *Belvedere*, XI, (1932), s. 14.
- Ağaoğlu, M. : "The Use of Architectural forms in Seljuk Metalwork", *Art Quarterly*, VI, (1943), s. 92-98.
- Ağaoğlu, M. : "A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass", *Journal of the American Oriental Society*, vol. 64-4, (1944), s. 218-223.
- Ağaoğlu, M. : "About a Type of Islamic Incense Burner", *Art Bulletin*, XXVII, (1945), s. 28-45.
- Ağaoğlu, M. : "The Origin of the Term Mina and its Meaning", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. V-4, (1946), s. 241-256.
- Ağaoğlu, M. : "Is the Ewer of Saint Maurice d'Againe a Work of Sasanian-Iran?", *Art Bulletin*, XXVIII-3, (1946), s. 160-170.
- Ağaoğlu, M. : "An Iranian Incense Burner", *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, 48, (1950), s. 8-10.
- Ağaoğlu, M. : "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, vol. XXXVI-3, (1954), s. 175-202.
- Aitchison, L. : *A History of Metals*, vol. I ve II, New York, 1960.
- Akurgal, E. : *The Art of the Hittites*, New York, 1961.
- Akurgal, E. : "The Earliest Civilizations of Anatolia", *Treasures of Turkey*, New York, 1966, s. 9-76.
- Arseven, C. E. : "Le Metal", *Les Arts Décoratifs Turcs*, Istanbul, 1950, s. 118-146.
- Arseven, C. E. : *Türk Sanatı*, Istanbul, 1970.
- Arts de l'Islam. Orangerie des Tuileries, 1971 Sergisi Kataloğu*, Paris, 1971.
- The Arts of Islam, Londra 1976 İslam Festivali Sergisi Kataloğu*, Londra, 1976.
- Artuk, İ. ve C. : *Istanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslami Sükkeler Kataloğu*, İstanbul, 1971.

- Ashton, L. : "Early Metalwork", *Burlington Magazine*, LVIII, (1931), s. 34-45.
- Aslanapa, O. : *Turkish Art and Architecture*, London, 1971.
- Aslanapa, O. : *Türk Sanatı*, I, İstanbul, 1972.
- Atıl, E. : *Persian Exhibition. 2500 Years of Persian Art. Freer Gallery of Art. 1971 Sergisi Kataloğu*, Washington D. C., 1971.
- Baches, M. -
Dölling, R. : *Art of the Dark Ages*, New York, 1969.
- Baer, E. : *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. Oriental Notes and Studies* 9, Jerusalem, 1965.
- Baer, E. : "An Islamic Inkwell in the Metropolitan Museum of Art", (Ed. Ettinghausen, R.) *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1972, s. 199-210.
- Baer, E. : "Notes on the formation of Iranian imagery in the thirteenth century", *The Art of Iran and Anatolia. Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, no. 4, University of London, 1974, s. 96-109.
- Bahgat, A. -
Gabriel, A. : *Fouilles d'al-Foustat*, Paris, 1921.
- Bahrami, M. : "A Gold Medal in Freer Gallery of Art", *Archeologica Orientalia in Memoriam E. Herzfeld*, New York, 1952, s. 5-21.
- Baltrušaitis, J. : *Études Sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929.
- Banck, A. V. : *Byzantine Art in Collections of the U.S.S.R.*, Leningrad-Moscow, 1966.
- Barrett, D. : *Islamic Metalwork in the British Museum*, London, 1949.
- Barrett, D. : "The Islamic Art of Persia", (ed. A. J. Arberry) *The Legacy of Persia*, Oxford, 1953, s. 116-145.
- Becker, C. H. : "Eyyubiler", *İslâm Ansiklopedisi*, IV, (1948), s. 424-429.
- Beckwith, J. : *The Art of Constantinople*, London, 1961.
- Berchem, M. : "Inscriptions mobilières arabes en Russie", *Journal Asiatique*, XIV, 1909.
- Berchem, M. -
Strzygowski, J. : *Amida: Materiaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmane de Diyar-Bekr*, Heidelberg, 1910.
- Bombaci, A. : *Introduction of the Excavations at Ghazni*, Rome, 1959, East and West, New Series, vol. X, no. 1-2.
- Braun, E. W. : "Das Kunst gewerbe in kultur gebiete des Islam", *Illustrierte Geschichte des Kunst Gewerbes*, II, Berlin, (1909) s. 650-661.
- Bromehead, C. N.: "Mining and Quarrying", (ed. C. Singer), *History of Technology*, vol. I, Oxford, 1956, s. 558-571.
- Bronstein, L. : "Enamel", (ed. A. U. Pope), *A Survey of Persian Art*, vol. VI, London-New York, 1967, s. 2586-2591.
- Buchtal, H. : "A Note on Islamic Enameled Metalwork and its influence in the Latin West", *Ars Islamica*, vol. XI-XII, (1946), s. 195-198.
- Bussagli, M. : *Mostra d'Arte Iranica, Roma 1956 Sergisi Kataloğu*, Milano, 1956.
- Butak, B. : *Resimli Türk Paraları*, İstanbul, 1947.
- Cahen, C. : *Pre-Ottoman Turkey*, New York, 1968,

- Christie, A. H. : "Islamic Minor Arts and their influence upon European Work", (ed. T. Arnold-A. Guillaume), *The Legacy of Islam*, Oxford, 1931, s. 108-151.
- Combe, E. : "Cinq cuivres Musulmans datés de la collection Benaki", *Bulletin Institut français d'archéologie Orientale*, XXX, 1930, s. 49-58.
- Coomaraswamy, A.: "An 11th century Silver Salver from Persia", *Bulletin of Museum of Fine Arts Boston*, 32, (1934), s. 56-58.
- Cowpercoles, S. : "Damascening and the Inlaying and Blending of Metals", *Journal of Society of Arts*, LIV, (1906), s. 738-748.
- Creswell, K.A.C. : "The Lawfulness of Painting in Islam", *Ars Islamica*, XI-XII, (1946), s. 159-166.
- Creswell, K.A.C. : *Early Muslim Architecture*, Great Britain, 1958.
- Dalton, O. M. : *The Treasures of the Oxus*, London, 1964, (ilk basım 1905).
- Dalton, O. M. : *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911.
- Darkot, B. : "Musul", *İslâm Ansiklopedisi*, 8, (1960), s. 740.
- David-Weill, J. : "Cinq aiguieres de bronze archaïques unité de l'art Musulman", *Semitica*, I, (1948), s. 79-85.
David's Samling. Islamisk Kunst (The David Collection Islamic Art) Katalog, Kopenhagen, 1975.
- Demus, O. : *The Church of San Marco in Venice*, Washington D. C., 1960.
- Diakonov, M. M. : "Un aquamanile en bronze daté de 1206", *Mémoires IIIe Congrès International d'Art et d'archéologie Iraniens Leningrad 1935*, Moscow-Leningrad, (1939), s. 45-52.
- Diakonov, M. M. : "Ob odnoi rannel Arabskoi nadpisi", *Epigrafika Vostoka*, vol. I, Moscow-Leningrad, (1947), s. 5-8.
- Diakonov, M. M. : "Arabskaya Nadpis na bronzovom orle iz sobrany gusudarstvennogo Ermitaza", *Epigrafika Vostoka*, IV, Moscow-Leningrad, (1951), s. 24-27.
- Diez, E. : *Die Kunst des Islam*, Berlin, 1925.
- Diez-Aslanapa : *Türk Sanatı*, İstanbul, 1955.
- Dimand, M. : "Near Eastern Metalwork", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. XXI-8, (1926), s. 193-199.
- Dimand, M. : "Recent Accessions in the Near Eastern Collections", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXII-3, (1927), s. 79-84.
- Dimand, M. : "Dated Specimens of Mohammedan Art", *Metropolitan Museum Studies*, I, (1928-1929), s. 103-109.
- Dimand, M. : "A Persian Bronze Ewer of the 12th Century", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXIX-2, (1934), s. 25-26.
- Dimand, M. : "A Silver Inlaid Bronze Canteen with Christian Subjects in the Eumorfopoulos Collection", *Ars Islamica*, I, (1934), s. 17-21.
- Dimand, M. : "A Persian Incense Burner of the 12th Century", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXXII-6, (1937), s. 152-154.
- Dimand, M. - McAllister, H. E. : *Near Eastern Jewelry*, New York, 1940.
- Dimand, M. : "A Review of Sasanian and Islamic Metalwork by J. Orbeli in A Survey of Persian Art", *Ars Islamica*, vol. VIII, (1941), s. 192-214.

- Dimand, M. : "Saljuk Bronzes from Khurasan", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. IV-3, (1945), s. 87-92.
- Dimand, M. : "A Saljuk Incense Burner", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, X-5, (1951-52), s. 150-153.
- Dimand, M. : "A Dated Saljuk Bronze Incense Burner in Shape of an Animal", *Proceedings of 28 nd Congress of Orientalists*, 1957, s. 641-643.
- Dimand, M. : "Metalwork", *A Handbook of Muhammedan Art*, (3 rd ed.) New York, 1958, s. 132-157.
- Diyarbakırlı, N. : "Diyarbakır Müzesindeki tunç sfenks", *Türk Kültürü*, VI, no. 66, Ankara, (1968), s. 367-369).
- Diyarbakırlı, N. : "Vestiges de Croyances Altaïques dans l'art Seldjoukide", *Turcica, Revue d'études Turques*, Tome III, Paris, (1971), s. 59-70.
- Diyarbakırlı, N. : *Hun Sanatı*, İstanbul, 1972.
- Dodd, E. C. : "On a bronze rabbit from Fatimid Egypt", *Kunst des Orients*, VIII, 1-2, (1972), s. 60-76.
- Duchesne-Guillemain, J. : *Symbols and Values in Zoroastrianism*, New York, 1966.
- Duda, H. W. : *Die Seltschukengeschichte des Ibn Bibi*, Kopenhagen, 1959.
- Enderlein, V. : "Das Bildprogramm des Berliner Mosul-Beckens", *Sonderdruck aus Staatliche Museen zu Berlin Forschungen und Berichte*, Band 15, Berlin, (1973), s. 7-40.
- Erdmann, H. : *Iranische Kunst in Deutschen Museen*, Wiesbaden, 1967.
- Erdmann, K. : "Zu einem Bronzegefäß im Besitz der Islamischen Kunst-abteilung", *Berliner Museen*, 52, (1931), s. 120-122.
- Erdmann, K. : "Die Sasanidschen Jagdschalen", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. LXXV, Berlin, (1936).
- Erdmann, K. : "Islamische Giesgefäße des 11. Jahrhunderts", *Pantheon*, 22, (1938), s. 251-254.
- Esin, E. : "The Hunter Prince in Turkish Iconography", *Asiatische Forschungen*, Band 26, Wiesbaden, (1968), s. 18-76.
- Esin, E. : "AND". The Cup Rites in Inner-Asian and Turkish Art", *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam K. Erdmann*, İstanbul, (1969), s. 224-261.
- Esin, E. : "Evren", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, I, (1969), s. 161-182.
- Esin, E. : "Türk ul-Acemlerin Eseri Samarrada Cavzag ul-Hakan'nin Dıvar Resimleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, İstanbul, (1972-73), s. 309-358.
- Esin, U. : *Kuantitatif spektral analiz yardımıyla Anadolu'da başlangıcından Asur kolonileri çağına kadar bakır ve tunç madenciliği*, İstanbul, 1969.
- Ettinghausen, R. : *Metalwork from Islamic Countries. University of Michigan, 1943 Sergisi Kataloğu*, Michigan, 1943.
- Ettinghausen, R. : "The Bobrinski Kettle", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 24, (1943), s. 193-208.
- Ettinghausen, R. : "The Character of Islamic Art", (ed. N. A. Faris) *The Arab Heritage*, Princeton, 1944, 251-267.
- Ettinghausen, R. : *The Unicorn. Freer Gallery of Art Occasional Papers*, vol. 13, Washington, D. C., 1950,

- Ettinghausen, R. : "Interaction and Integration in Islamic Art", (ed. E. Grunebaum), *Unity and Variety in Muslim Civilization*, Chicago, 1955, s. 107-131.
- Ettinghausen, R. : "The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, its origin and decorations", *Ars Orientalis*, vol. II, (1957), s. 327-366.
- Ettinghausen, R. : "Turkish Elements on Silver Objects of the Seljuk Period of Iran", *First International Congress of Turkish Art. Ankara 19-24 Ekim, 1959*, Ankara, 1962, s. 128-134.
- Ettinghausen, R. : *Arabische Malerei*, Geneva, 1962.
- Ettinghausen, R. : "The Dance with Zoomorphic Masks and Other Forms of Entertainment seen in Islamic Art", *Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A. R. Gibb*, Leiden, 1965, s. 211-224.
- Ettinghausen, R. : "Hilâl in Islamic Art", *The Encyclopaedia of Islam*, (New ed.) vol. III, Fasc. 45-46, Leiden, 1966, s. 381-385.
- Ettinghausen, R. : "The Immanent Features of Persian Art", *The Connoisseur*, CLXII, (1966).
- Ettinghausen, R. : "Sasanian and Islamic Metalwork in Baltimore", *Apollo*, vol. LXXXIV, (1966), s. 465-469.
- Ettinghausen, R. : "The Islamic Period", *Treasures of Turkey*, New York, 1966, s. 131-240.
- Ettinghausen, R. : "The Flowering of Seljuk Art", *Metropolitan Museum Journal*, vol. 3, (1970), s. 113-131.
- Fajans, S. : "Recent Russian Literature on Newly Found Middle Eastern Metal Vessels", *Ars Orientalis*, II, (1957), s. 55-76.
- Farès, B. : *Le Livre de la thériaque*, vol. II, Kahire, 1953.
- Farmer, H. G. : "Arabian Musical Instruments on a 13th century Bronze Bowl", *Journal of Royal Asiatic Society*, (1950), Part 3, s. 110-111.
- Farmer, H. G. : *Musicgeschichte in Bildern*, Band III : *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lieferung 2 : *Islam*, Leipzig, (Tarih yok).
- Fehérvári, G. : "Ein Ayyubidisches Räuchergefäß mit dem Namen des Sultan al-Malik al-Adil II", *Kunst des Orients*, vol. V-1, (1968), s. 37-54.
- Fehérvári, G. : *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London, 1976.
- Forbes, R. J. : "Extracting, Smelting, and Alloying", (ed. C. Singer), *History of Technology*, vol. I, Oxford, 1956, s. 572-600.
- Forbes, R. J. : "Metallurgy", (ed. C. Singer), *History of Technology*, vol. II, Oxford, 1956, s. 41-81.
- Forbes, R. J. : *Studies in Ancient Technology*, Leiden, 1964.
- Forbes, R. J. - Dijksterhuis, E. J. : "The Birth of Alchemy", *A History of Science and Technology*, vol. I, 1963.
- Froehner, R. : "Die Pferdeheilkunde des Ahmad ibn Hasan ibn al-Ahnaf", *Hauptner Neuheiten, Katalog*, Wien, 1936.
- Fry, R. : "The Munich Exhibition of Mohammedan Art", *Burlington Magazine*, 17, (1910), s. 283-290.
- Galib Edhem, İ. : *Catalogue des Monnaies Turcomanes*, İstanbul, 1894.
- Genius of China, Londra 1973 *Çin Halk Cumhuriyeti Sergisi Kataloğu*, London, 1973,

- Ghirshman, R. : *Iran: Parthians and Sasanians*, Paris, 1962.
- Giuzalian, L. T. : "Bronzovoi Kalemndan 1148", *Pamyatniki Epokhi Rustaveli, (The Monuments of the Epoch of Rustaveli)*, Leningrad, 1938, s. 217-226.
- Giuzalian, L. T. : "Bronzovoi Kufshin 1182 g", *Pamyatniki Epokhi Rustaveli*, Leningrad, 1938, s. 227-236.
- Giuzalian, L. T. : "Nadpis s imenem Badr al-dina Lulu na bronzovom podsvetchnike gosudarstven-hovo Ermithaza", *Epigrafika Vostoka*, II, (1948), s. 76-82.
- Giuzalian, L. T. : "The Bronze Qalamdan (Pencase) 542/1148 from the Hermitage Collection", *Ars Orientalis* VII, (1968), s. 95-119.
- Glück, H. -
Diez, E. : *Die Kunst des Islam*, Berlin, 1925.
- Gomez-Moreno, M. : *Ars Hispaniae*, vol. III, Madrid, 1951.
- Grabar, O. : *Persian Art Before and After the Mongol Conquest. The University of Michigan Museum of Art, 1959 Sergisi Kataloğu*, Ann Arbor, 1959.
- Grabar, O. : "Two Pieces of Islamic Metalwork at the University of Michigan", *Ars Orientalis*, IV, (1961), s. 360-366.
- Grabar, O. : "An Introduction to the Art of Sasanian Silver", *Sasanian Silver*, Michigan, 1967, s. 19-84.
- Grabar, O. : "The Visual Arts 1050-1350", *The Cambridge History of Iran*, V, 1968, s. 641-648.
- Gräfe, E. : "Fatimiler", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. IV, 1948, s. 521-526.
- Gray, B. : "A Seljuq Hoard from Persia", *British Museum Quarterly*, XIII, (1938-39), s. 73-79.
- Grohman, A. : "Die Bronzeschale (M. 388-1911) im Victoria and Albert Museum", *Aus der Welt der Islamischen Kunst*, Berlin, 1957, s. 125-138.
- Grube, E. J. : "A Bronze Bowl from Egypt", *Journal of American Research Center in Egypt*, IV, (1965), s. 141-143.
- Grube, E. J. : *The World of Islam*, London, 1966.
- : *A Handbook of the Collection in Baltimore Walters Art Gallery*, Baltimore, 1963.
- Harari, R. : "Metalwork after the Early Islamic Period", (ed. A. U. Pope) *A Survey of Persian Art*, vol. VI, London-New York, 1967, s. 2466-2529.
- Harper, O. P. : "An Eighth Century Silver Plate from Iran with a Mythological Scene", *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, (1972), s. 153-168.
- Hartner, W. : "The Pseudo-Planetary Nodes of the Moon's orbit in Hindu and Islamic Iconographies", *Ars Islamica*, V, (1938), s. 113-154.
- Hartner, W. : "Zur Astrologischen Symbolik des 'Wade Cup'", *Aus der Welt der Islamischen Kunst*, Berlin 1957, s. 234-243.
- Hartner, W. -
Ettinghausen, R. : "The Conquering Lion, Life cycle of a Symbol", *Oriens*, 17, (1964), s. 161-171.
- Hasan, Z. M. : *Kunús al-Fâtimiyyin*, Cairo, 1937.

- Herzfeld, E. - Sarre, F. : *Die Ausgrabungen von Samarra. Die Malereien von Samarra*. Band III, Berlin, 1927.
- Herzfeld, E. : "Postsasanidische Inschriften", *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, IV, (1932).
- Herzfeld, E. : "A Bronze Pen Case", *Ars Islamica*, vol. III, (1936), s. 35-43.
- Hildburgh, W. L. : *Medieval Spanish Enamels*, Oxford, 1956.
- Hollis, H. C. : "A Unique Seldjuk Bronze", *Ars Islamica*, II, (1935), s. 231-232.
- Hollis, H. C. : "Two Inlaid Brasses", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. XXXIII, (1946), s. 111-112.
- Holter, K. : "Die Gallen Handschrift und Die Makamen des Hariri in der Wiener National-bibliothek", *Jahrbuch Kunsthistorisches Sammlung*, XI, Wien, (1937).
- Inal, G. : "Susuz Handaki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çerçevesi İçindeki Yeri", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, 4, (1971), s. 153-184.
Islamic Art in Egypt 969-1517. Kahire, 1969 Sergisi Kataloğu, Cairo, 1969.
- İzici, W. : "An Ayyubid Basin of al-Salih Najm al-Din", *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Creswell*, Cairo, 1965, s. 253-259.
- Kafesoğlu, İ. : "Selçuklular", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. 10, İstanbul, 1966, s. 353-384.
- Kafesoğlu, İ. : *Selçuklu Tarihi*, İstanbul, 1972.
- Kahle, P. : "Bergkristall, glass, und glass flüsse nach dem Steinbuch von el-Be-runî", *Zeitschrift der deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, XC, 1936, s. 322-356.
- Kazvini : *Kitab Athar al-Bilad*, (ed. F. Wüstenfeld), Göttingen, 1849, vol. II.
- Kelly, C. F. : "Two Muhammedan Bronzes", *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, XX-8, (1926), s. 111.
- Kocabaş, H. : "Une Collection de Cuvres Seldjoukides", *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca. Venezia 26-29 Settembre 1963*, Napoli, 1965, s. 177-180.
- Koşay, H. Z. : "Tekke ve Türbeler Kapandıktan Sonra", *Güzel Sanatlar*, vol. VI, İstanbul, (1949), s. 1-5.
- Köprülü, M. F. : "Artuklular", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. I, İstanbul 1940, s. 617-625.
- Köprülü, M. F. : "Atabekler", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. I, 1940, s. 714-715.
- Köprülü, M. F. : "Baybars I.", *İslâm Ansiklopedisi*, vol. II, 1944, s. 359-360.
- Köymen, M. A. : *Selçuklu Devri Türk Tarihi*, Ankara, 1963.
- Kratchkovskaya, V. A. : "Nadpis bronzovo taza Badr al-dina Lulu", *Epigrafika Vostoka*, I, Moscow, (1947), s. 9-22.
- Kratchkovskaya, V. A. : "Ornamental Nashki Inscriptions", *A Survey of Persian Art*, vol. IV, London-New York, 1967, s. 1770-1784.
- Kratchkovski, I. Y. : "Ob odnom epitete v nadpisi bronzovo taza Lulu", *Epigrafika Vostoka*, II, (1948), s. 1-8.

- Kühnel, E. : "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1910", *Kunst und Kunsthandwerk*, XIII, Berlin, (1910), s. 504 - 512.
- Kühnel, E. : "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1910", (ed. F. Sarre - F. R. Martin), *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischen Kunst in München 1910*, München, 1912, Band II.
- Kühnel, E. : "Islamisches Räuchergerät", *Berliner Museen Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen*, 41, (1920), s. 243 - 247.
- Kühnel, E. : *Maurische Kunst*, Berlin, 1924.
- Kühnel, E. - Ogan, A. : *Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tchinihi Köschk*, Band III, Berlin-Leipzig, 1938.
- Kühnel, E. : "Zwei Mosulbronzen und ihr Meister", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 60, (1939), 1 - 20.
- Kühnel, E. : "Der Lautenspieler in der Islamischen Kunst des 8. bis 13 Jahrhunderts", *Berliner Museen*, I, (1951), s. 29 - 35.
- Kühnel, E. : "Die Kunst Perslens unter den Buyiden", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, vol. LVI, (1956), s. 78 - 92.
- Kühnel, E. : "Ein Persischer Bronzemörser", *Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag*, Hamburg, 1959, s. 32 - 34.
- Kühnel, E. : "Metallarbeiten", *Islamische Kleinkunst*, (2 nd ed.), Braunschweig, 1963, s. 134 - 160.
- Kühnel, E. : *Islamic Art and Architecture*, New York, 1966.
- Lane-Poole, S. : "The Coins of Turcoman Houses of Seljook, Urtuk, Zengee", *Catalogue of Oriental Coins in the British Museum*, vol. III, London, 1877.
- Lane-Poole, S. : *The Art of the Saracens in Egypt*, London, 1886.
- Lanci, M. : *Trattato della simboliche Rappresentanze Arabische e della varia generazione de musulmani caratteri sopra differenti Materie operati*, vol. II, Paris, 1845 - 46.
- Le Coq, A. : *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien. Die Manichaeischen Miniaturen*, Berlin, 1923.
- Linas, C. : "Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée", *Arras - Paris*, vol. I, Paris, (1877 - 1887).
- Mango, C. : "Byzantium", *Treasures of Turkey*, New York, 1966, s. 78 - 129.
- Marcel, J. J. : "Notice sur un monument Arabe conservé a Pise", *Journal Asiatic*, 3^e serie VII, (1839), s. 81 - 88.
- Marçais, G. - Poinssot, L. : *Objects Kairouanais*, Tunis, 1952.
- Margulies, E. : "Cloisonné Enamel", *A Survey of Persian Art*, vol. II, London - New York, 1967, s. 779 - 783.
- Martin, F. R. : *Sammlungen aus dem Orient in der allgemeinen Kunst und Industrie-Ausstellung zu Stockholm*, Stockholm, 1897.
- Martin, F. R. : *Miniature Painting of Persia, India and Turkey, from 8 th to the 18 th Century*, vol. II, London, 1912.
- Maryon, H. : "Metalworking in the Ancient World", *American Journal of Archaeology*, vol. 53, (1949), s. 93 - 125.

- Maryon, H. -
Plenderleith, H. J.: "Fine Metalwork", (ed. C. Singer) *History of Technology*, vol. I, Oxford, 1956, s. 623-662.
- Maryon, H. : "Fine Metalwork", *History of Technology*, vol. II, Oxford, 1956, s. 449-485.
- Maryon, H. : *Metalwork and Enameling*, New York, 1971.
- Mayer, L. A. : *Islamic Metalworkers and their Works*, Geneva, 1954.
- Melikian-Chirvani, A. S. : "La Coupe D'Abu Sahl-e Farhad-Jerdi", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, (1968), s. 129-146.
- Melikian-Chirvani, A. S. : "Le Griffon Iranien de Pise", *Kunst des Orients*, V-2, Wiesbaden, (1968), s. 68-86.
- Melikian-Chirvani, A. S. : "Le Bassin du Sultan Qarâ Arslan ibn II-Gâzi", *Revue des Etudes Islamique*, 36-2, (1968), s. 263-268.
- Melikian-Chirvani, A. S. : "A Sasanian Eagle in the Round", *Journal of the Royal Asiatic Society*, I, (1968), s. 2-9.
- Melikian-Chirvani, A. S. : "Deux Chandeliers Mossouliens au Musée des Beaux-Arts", *Bulletin Des Musées et Monuments Lyonnais*, vol. IV-3, (1970), s. 52-62.
- Melikian-Chirvani, A. S. : *Islamic Metalwork from Iranian Lands. Victoria and Albert Museum, 1976 Nisan-Mayıs Sergisi Broşürü*, Londra, 1976.
- Melikian-Chirvani, A. S. : *Le Bronze Iranien, Paris Musée des Arts Décoratifs Kataloğu*, Paris, 1973.
- Mellaart, J. : *Çatalhöyük, a Neolithic Town in Anatolia*, New York, 1967.
- Migeon, G. : *Exposition des Arts Musulmans au Musée des Arts Décoratifs 1903. Katalog*, Paris, 1903.
- Migeon, G. : *Musée du Louvre: L'Orient Musulman*, (2 vol.), vol. II, Paris, 1922.
- Migeon, G. : *L'exposition d'art Musulman. Katalog*, İskenderiye, 1925.
- Migeon, G. : *Les Arts Musulmans*, Paris-Brukselles, 1926.
- Migeon, G. : *Manuel d'Art Musulman*, vol. I-II, Paris, 1927.
- Monneret de Villard, U. : "Le Chapiteau Arabe de la Cathédrale de Pise", *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, (1946), s. 21-33.
- : *Museum für Islamische Kunst Berlin. Katalog*, Batı Berlin, 1971.
- Nâsir-i Khusrav : *Sefernâmeş*, (ed. ve çeviri: Schefer) Paris, 1881.
- Oral, M. Z. : "Eşrefoğlu Camline ait bir Kandil", *Belleten*, 23, (1959), s. 113-118.
- Orbelli, J. -
Trever, K. : *Sasanian Metalwork*, Leningrad, 1935.
- Orbelli, J. : "Sasanian and Early Islamic Metalwork", *A Survey of Persian Art*, vol. II, London-New York, 1967, s. 716-770 ve vol. VII, Pl. 203-246.

- Otto-Dorn, K. : "Bir Selçuklu Gümüş Kasesi", *Vakıflar Dergisi*, vol. III, (1956), s. 85-91.
- Otto-Dorn, K. : *Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in den Islamischen Kunst. Diez Armağanı*, İstanbul, 1963.
- Otto-Dorn, K. : *Kunst des Islam*, Baden-Baden, 1964.
- Otto-Dorn, K. -
Önder, M. : "Bericht über die Grabung in Kobadabad (Oct. 1965)", *Archäologischer Anzeiger*, Heft 2, Berlin, (1966), s. 170-183.
- Otto-Dorn, K. : "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966", *Archäologischer Anzeiger*, Heft 4, (1969), s. 438-506.
- Ögel, S. : "Selçuklu Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü", *Belleten*, 26-103, (1962), s. 529-538.
- Önder, M. : "Selçuklu Ejderi", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belletini*, no. VIII-287, (1966), s. 2-4.
- Öney, G. : "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", *Vakıflar*, VII, (1967), s. 117-125.
- Öney, G. : "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", *Belleten*, XXXI-122, (1967), s. 143-154.
- Öney, G. : "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", *Anatolia*, XI, (1967), s. 121-138.
- Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Belleten*, 32-125, (1968), s. 25-26.
- Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Sanatında Bahk Figürü", *Sanat Tarihi Yıllığı*, II, (1968), s. 142-159.
- Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Belleten*, 33, (1969), s. 171-192.
- Öney, G. : "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, I, (1969), s. 187-191.
- Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", *Anatolia*, 13, (1969), s. 1-41.
- Öney, G. : "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture", *Anatolica*, III, (1969-70), s. 195-203.
- Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", *Belleten*, 34-133, (1970), s. 83-100.
- Öney, G. : "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuklu Etkisi", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III, Ankara, (1971), s. 91-103.
- Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara, T.T.K., (1972), s. 139-172.
- Pal, P. : "The Art of Metalwork", *Islamic Art. The Nasli M. Heeramaneck Collection. Los Angeles County Museum of Art Kataloğu*, Los Angeles, 1973.
- Parr, J. G. : *Man, Metals and Modern Magic*, Cleveland, 1958.
- Persian Art. Exhibition of 1931. Londra, 1931 Enternasyonal İran Sanatı Sergisi Kataloğu*, London 1931.
- Persian Art in the Benaki Museum. Atina, 1972 Sergisi Kataloğu*, Atina, 1972.

- Pinder-Wilson, R. H. : "An Islamic Bronze Bowl", *British Museum Quarterly*, vol. XVI-3, (1951), s. 85-87.
- Pinder-Wilson, R. H. : "An Islamic Ewer in Sasanian Style", *British Museum Quarterly*, vol. XXII, (1960), s. 89-92.
- Pinder-Wilson, R. H. : "Two Persian Bronze Buckets", *British Museum Quarterly*, vol. XXIV-1 ve 2, (1961), s. 54-57.
- Pope, A. U. : "A Seljuk Silver Salver", *Burlington Magazine*, 63, (1933), s. 223-225.
- Pope, A. U. : "Foliate Patterns on the Alp Arslan Salver", *Bulletin of American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV, (1935-36), s. 74-78.
- Pope, A. U. : *Masterpieces of Persian Art*, New York, 1945.
- Pope, A. U. : *A Survey of Persian Art*, (New ed.), London-New York, 1967.
- Pope, A. U. - Ackerman, P. : "A Survey of Persian Ornament", *A Survey of Persian Art*, vol. VI, London-New York, 1967, s. 2705-2756.
- Porada, E. : *The Art of Ancient Iran. Pre-Islamic Cultures*, New York, 1965.
- Pugachenkova, G. A. - Rempel, L. I. : *Istoriia Iskussty Uzbekistana*, Moscou, 1965.
- Radloff, W. : *Atlas der Alterthümer den Mongolei*, St. Petersburg, 1896.
- Reinaud, J. T. : *Monuments arabes, persanes et turcs du cabinet de M. le Duc de Blacas et d'autres Cabinets*, vol. II, Paris, 1828.
- Reinaud, J. T. : *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*, (ed. E. Combe - J. Sauvaget - G. Wiet), (16 vol.), Cairo, 1931-1956.
- Rice, D. S. : "The Oldest Dated Mosul Candlestick", *Burlington Magazine*, 91, (1949), s. 334-341.
- Rice, D. S. : "The Brasses of Badr al-Din Lulu", *BSOAS*, XIII, (1949-1951), s. 627-634.
- Rice, D. S. : "Medieval Harran", *Anatolian Studies*, vol. II, (1952), s. 36-84.
- Rice, D. S. : "Unique Dog Sculptures of Medieval-Islam: Recent Discoveries in the Ancient Mesopotamian City of Harran and Light on the Little-known Numairid Dynasty", *The Illustrated London News*, (Sept. 20, 1952), s. 466-467.
- Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-I", *BSOAS*, XVI-3, (1952), s. 564-578.
- Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-II", *BSOAS*, XV, (1953), s. 61-79.
- Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-III", *BSOAS*, XV, (1953), s. 229-238.
- Rice, D. S. : "The Aghani miniatures and religious painting in Islam", *Burlington Magazine*, vol. 95, (1953).
- Rice, D. S. : "The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art", *Ars Orientalis*, I, (1954), s. 1-39.
- Rice, D. S. : *The Wade Cup*, Paris, 1955.
- Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-V", *BSOAS*, vol. XVIII-2, (1955), s. 206-231.

- Rice, D. S. : "Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili", *Ars Orientalis*, II, (1957), s. 283-326.
- Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-VI", *BSOAS*, vol. XXI, (1958), s. 225-253.
- Rice, D. S. : "A Seljuk Mirror", *First International Congress of Turkish Art. Ankara 19-24 Ekim, 1959*, Ankara, 1962, s. 288-290.
- Rice, D. T. : "Iranian Elements in Byzantine Art", *III. e Congress International d'art et d'Archéologie Iranien 1935*, Moscou-Leningrad, 1939.
- Rice, D. T. : *Art of the Byzantine Era*, New York, 1963.
- Rice, D. T. : *Byzantinische Kunst*, München, 1964.
- Rice, D. T. : *Islamic Art*, New York, 1965.
- Rice, D. T. : *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968.
- Rice, T. T. : *The Seljuks in Asia Minor*, London, 1961.
- Rice, T. T. : *Ancient Arts of Central Asia*, New York, 1965.
- Rickard, T. A. : "Iron in Antiquity", *Journal of Iron-Steel Institute*, 120, (1929).
- Rohault de Fleury, G. : *Les Monuments de l'Art au Moyen Age*, Paris, 1866.
- Rosen-Ayalon, M. : "Four Iranian Bracelets seen in the light of Early Islamic Art", *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1972, s. 169-186.
- Ross, M. C. : "An Egyptian Arabic cloisonné Enamel", *Ars Islamica*, vol. VII-2, (1940), s. 165-167.
- Ross, M. C. : "Enamels", *Byzantine Art a European Art. Atina 1964 Sergisi Kataloğu*, Atina, 1964.
- Sağlam, F. O. : "Eşsiz bir Madalya", *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnoğrafya Dergisi*, vol. II, İstanbul, (1934), s. 250-253.
- Sammlung E. und M. Kofler und Truniger. Zürich, 1964 Sergisi Kataloğu*, Zürich, 1964.
- Sandham, R. .
- Willmore, R. F. : *Metalwork*, London, 1962.
- Sarre, F. : "Ein Orientalisches Metallbecken des XIII. Jahrhunderts im Königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, (1904), s. 1-23.
- Sarre, F. : "Islamische Tongefässe aus Mesopotamien", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXVI-2, Berlin, (1905), 14-15.
- Sarre, F. .
- Mittwoch, E. : *Erzeugnisse Islamischer Kunst. Sammlung F. Sarre*, (2 vol.), Teil I: *Metall*, Berlin, 1906.
- Sarre, F. .
- Berchem, M. : "Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosul in der Königlichen Bibliothek zu München", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. I, München, (1907), s. 18-37.
- Sarre, F. : "Die Erwerbung einer in Südrussland gebildeten Sammlung aus islamischer Zeit", *Ämliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXIX, (1907-1908), s. 68-71.

- Sarre, F. - Herzfeld, E. : *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*, vol. II, Berlin, 1911-1920.
- Sarre, F. - Martin, F. R. : *Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischen Kunst in München 1910*, (4 vol.), vol. II, München, 1912.
- Sarre, F. : *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin, 1922.
- Sarre, F. : "Bronze plastik in vogelform", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 51, (1930), s. 159-164.
- Sarre, F. : "Die Bronze kanne des Kalifen Mervan II im arabischen Museum in Kairo", *Ars Islamica*, I, (1934), s. 10-14.
- Sarre, F. : *Ausstellung Iranische Kunst in Zurich. 1936 Sergisi Kataloğu*, Zürich, 1936.
- Sarre, F. : "Die Ausstellung Iranischer Kunst in Leningrad 1935", *Pantheon*, V, (1936), s. 159-160.
- Sarre, F. : *Konya Köyü*, (Çeviri: S. Uzluk), T.T.K. Yayınları, Seri IV-7, Ankara, 1967.
- Savage, G. : *A Concise History of Bronzes*, London, 1968.
- Sceratto, U. : *Metalli Islamici*, Milano, 1966.
- Schmidt, E. : "Excavations at Rayy", *Ars Islamica*, II, (1935), s. 139-141.
- Schneider, L. T. : "The Freer Canteen", *Ars Orientalis*, IX, (1973), s. 137-156.
- Schroeder, E. : "An Aquamanil and Some Implications", *Ars Islamica*, V, (1938), s. 9-20.
7000 Ans D'Art en Iran. Paris, Petit Palais 1961-62 Sergisi Kataloğu, Paris, 1961-62.
- Shepherd, D. : "A Lion Incense Burner of the Seljuk Period", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 44, (1957), s. 115-118.
- Shepherd, D. : "An Early Inlaid Brass Ewer from Mesopotamia", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 46-1, (1959), s. 2-10.
- Smirnov, Y. I. : *Oriental Silver*, St. Petersburg, 1909.
- Sourdel, J. - Thomine und Spuler, B. : *Die Kunst des Islam*, Berlin, 1973.
The St. Louis Art Museum. Handbook of the Collections, St. Louis, 1975.
- Tekin, E. : *MetaBilim İşlem Terimleri Sözlüğü*, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1972.
- Theobald, W. : *Technik der Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert*, Berlin, 1933.
- Thierry, N. : *Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dağı*, Paris, 1963.
- Thierry, N. : "Les Églises Rupestres", *Art de Cappadoce*, Geneve, 1971.
- Tomita, K. : "A Persian Silver Candlestick", *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, 47, (1949), s. 2.
Treasures of Persian Art after Islam. The Mahboubian Collection. Austin, University of Texas Museum, 1970 Sergisi Kataloğu, New York, 1970.

- Turan, O. : *On İki Hayvanlı Türk Takvimi*, İstanbul, 1941.
- Tylecote, R. F. : *Metallurgy in Archaeology*, London, 1962.
- Veselovsky, N. I. : *Geratsky bronzovuy Kotelok*, St. Petersburg, 1910.
- Viazmlitina, S. M. : *Katalog Müzei Mistetsva Vseukrainskoi Akademii Nauk*, Kiew, 1930.
- Volbach, W. F.
und Lafontaine-
Dosogne, J. : *Byzans und des Christliche Osten*, (Propyläen), Ed. III., Berlin, 1968.
- Walker, J. : *American Numismatic Centennial Volume*, New York, 1958.
- Wessel, K. : *Die Byzantinische Emailkunst*, Recklinghausen, 1967.
- Wiet, G. : *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. Objects en Cuivre*, Cairo, 1932.
- Wiet, G. : "L'exposition d'art Persan à Londres", *Syria*, XIII, (1932), s. 78-79.
- Wiet, G. : *L'exposition Persane de 1931*, *Katalog*, Cairo, 1933.
- Wiet, G. : "A Seljuk Silver Salver", *Burlington Magazine*, 63, (1933), s. 229.
- Wulff, H. E. : *The Traditional Crafts of Persia*, Massachusetts, 1966.
- Wulff, O. : *Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische Bildwerke*, Berlin, 1909.
- Yetkin, Ş. : "Bir Tunç Sfenks", *Türk Kültürü*, 16, (1964), s. 48-60.
- Yetkin, Ş. : "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikler", *Sanat Tarihi Yılığ*, I, İstanbul, (1964-65), s. 60-102.
- Yetkin, Ş. : "Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslana Hediye Edilen Gümüş Tepsi", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, 4, (1971), s. 101-105.
- Yetkin, Ş. : *Anadoluda Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1972.
- Yetkin, Ş. : "Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madenî Eser", *Sanat Tarihi Yılığ*, VI, İstanbul, (1976), s. 207-211.
- Yınanç, M. H. : "Erzurum (Tarihi)", *İslâm Ansiklopedisi*, IV, 1948, s. 349.

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إيثيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	فيسوفا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب غلوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثنية السوداء (ج١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عثمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الطوجى وعبد الوهاب غلوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصه إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحدائق	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها	٣٧-
أنور مغيث	ألن تورين	نقد الحداثة	٣٨-
منيرة كروان	بيتر والكوت	الحسد والإغريق	٣٩-
محمد عيد إبراهيم	آن سكستون	قصائد حب	٤٠-
عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية	٤١-
أحمد محمود	بنجامين باربر	عالم ماك	٤٢-
المهدى أخريف	أوكتايفو باث	اللهب المزدوج	٤٣-
مارلين تادرس	ألدوس هكسلى	بعد عدة أصياف	٤٤-
أحمد محمود	روبرت دينا وچون فاين	التراث المقدور	٤٥-
محمود السيد على	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب	٤٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج١)	٤٧-
ماهر جويجاتى	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية	٤٨-
عبد الوهاب علوب	ه . ت . نوريس	الإسلام فى البلقان	٤٩-
محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى	جمال الدين بن الشيخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	٥٠-
محمد أبو العطا	داريو بيانوبيا وخ. م. بينياليستى	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	٥١-
لطفى قطيم وعادل دمرdash	ب. نوفاليس وس. روجسيفيتز وروجر بيل	العلاج النفسى التديعى	٥٢-
مرسى سعد الدين	أ . ف . ألنجتون	الدراما والتعليم	٥٣-
محسن مصيلحى	ج . مايكل والتون	المفهوم الإغريقى للمسرح	٥٤-
على يوسف على	چون بولكنجهوم	ما وراء العلم	٥٥-
محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	٥٦-
محمود السيد و ماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	٥٧-
محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان	٥٨-
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيث	المحيرة (مسرحية)	٥٩-
صبرى محمد عبد الغنى	چوهانز إيتين	التصميم والشكل	٦٠-
بإشراف : مجمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميت	موسوعة علم الإنسان	٦١-
محمد خير البقاعى	رولان بارت	لذة النص	٦٢-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	٦٣-
رمسيس عوض	آلان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)	٦٤-
رمسيس عوض	برتراند راسل	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	٦٥-
عبد اللطيف عبد الحليم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية	٦٦-
المهدى أخريف	فرناندو بيسوا	مختارات شعرية	٦٧-
أشرف الصباغ	فالنتين راسبوتين	نتاشا العجوز وقصص أخرى	٦٨-
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	٦٩-
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج رودريجت	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	٧٠-
حسين محمود	داريو فو	السيدة لا تصلح إلا للرمى	٧١-
فؤاد مجلى	ت . س . إلوت	السياسى العجوز	٧٢-
حسن ناظم وعلى حاكم	چين ب . تومبكنز	نقد استجابة القارئ	٧٣-
حسن بيومى	ل . ا . سيميونفا	صلاح الدين والمماليك فى مصر	٧٤-

أحمد درويش	أندريه مورو	فن التراجم والسير الذاتية	٧٥-
عبد المقصود عبد الكريم	مجموعة من المؤلفين	چاك لاكان وإنغواء التحليل النفسي	٧٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٣)	٧٧-
أحمد محمود ونورا أمين	رونالد روبرتسون	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	٧٨-
سعيد الغانمي وناصر حلاوي	بيريس أوسپنسكى	شعرية التأليف	٧٩-
مكارم الغمرى	ألكسندر پوشكين	بوشكين عند «نافورة الدموع»	٨٠-
محمد طارق الشرقاوى	بندكت أندرسن	الجماعات المختلة	٨١-
محمود السيد على	ميجيل دى أونامونو	مسرح ميجيل	٨٢-
خالد المعالي	غوتفريد بن	مختارات شعرية	٨٣-
عبد الحميد شبيحة	مجموعة من المؤلفين	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	٨٤-
عبد الرازق بركات	صلاح زكى أقطاى	منصور الحلاج (مسرحية)	٨٥-
أحمد فتحى يوسف شتا	جمال مير صادقى	طول الليل (رواية)	٨٦-
ماجدة العنانى	جلال آل أحمد	نون والقلم (رواية)	٨٧-
إبراهيم الدسوقي شتا	جلال آل أحمد	الابتلاء بالتغرب	٨٨-
أحمد زايد ومحمد محبى الدين	أنتونى جيننز	الطريق الثالث	٨٩-
محمد إبراهيم مبروك	بورخيس وآخرون	وسم السيف وقصص أخرى	٩٠-
محمد هناء عبد الفتاح	باربرا لاسوتسكا - بشونيك	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	٩١-
نادية جمال الدين	كارلوس ميجيل	أساليب ومضامين المسرح الإسباني المعاصر	٩٢-
عبد الوهاب علوب	مايك فيذرستون وسكوت لاش	محدثات العولمة	٩٣-
فوزية العشماوى	صمويل بيكيت	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	٩٤-
سرى محمد عبد اللطيف	أنطونيو بويزو بايخو	مختارات من المسرح الإسباني	٩٥-
إدوار الخراط	نخبة	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	٩٦-
بشير السباعى	فرنان برودل	هوية فرنسا (مج١)	٩٧-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	٩٨-
إبراهيم قنديل	ديفيد روبنسون	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	٩٩-
إبراهيم فتحى	بول هيرست وجراهام تومبسون	مساغة العولمة	١٠٠-
رشيد بنحو	بيرنار فاليط	النص الروائى: تقنيات ومناهج	١٠١-
عز الدين الكتانى الإدريسى	عبد الكبير الخطيبى	السياسة والتسامح	١٠٢-
محمد بنيس	عبد الوهاب المؤدب	قبر ابن عربى يليه أبياء (شعر)	١٠٣-
عبد الغفار مكاوى	برتولت بريشت	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	١٠٤-
عبد العزيز شبيب	جيرارچينيت	مدخل إلى النص الجامع	١٠٥-
أشرف على دعود	ماريا خيسوس روبيرامتى	الأدب الأندلسى	١٠٦-
محمد عبد الله الجعيدى	نخبة من الشعراء	سيرة الفنان فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	١٠٧-
محمود على مكى	مجموعة من المؤلفين	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	١٠٨-
هاشم أحمد محمد	چون بولوك وعادل درويش	حروب المياه	١٠٩-
منى قطان	حسنه بيجوم	النساء فى العالم النامى	١١٠-
ريهام حسين إبراهيم	فرانسس هيدسون	المرأة والجريمة	١١١-
إكرام يوسف	أرلين علوى ماكلويد	الاحتجاج الهادئ	١١٢-

١١٣-	رأية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحتنا حصاد كونجى وسكان المستقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امراة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	يأشراف: روف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القيم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الولاية	أنيل ألكسندرو فنادلينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاتب: أوهاام الرأسمالية العالمية	جون جراى	أحمد فؤاد بلع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديقى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	فولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نورية
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندرك فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كوني	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	جوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيفال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمري
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمى
١٤٧-	مسرحتنا	تانكريد دورست	عبدالغفار مكابى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكي أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأنونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	قرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام القراءة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	قرنان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيدولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جوردون مارشال	ياشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات التعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادقة
١٦٦-	العلاقات بين التلبيين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليتمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رايندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دلبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرائك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	الثقافة الأمريكية من الثلاثينيات إلى الستينيات	فنسننت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوة (شعر)	وب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحي العشرى
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرض (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

- ١٨٩- العنى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر پول دى مان
١٩٠- محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى الحاج أبو بكر إمام وآخرون
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (ج١) زين العابدين المراغى
١٩٣- عامل المنجم (رواية) بيتر أبراهامز
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث مجموعة من النقاد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية) إسماعيل فصيح
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية) فالنتين راسپوتين
١٩٧- سيرة الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى إدوين إمري وآخرون
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لاندوا
٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل جيرمى سيبورك
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢) رينيه ويليك
٢٠٣- الشعر والشاعرية أطفاف حسين حالى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم زلمان شارازر
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافاللى- سفورزا
٢٠٦- الهبولية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
٢٠٧- ليل أفريقي (رواية) رامون خوتاسندير
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى دان أوريان
٢٠٩- السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر) سنائى الغزنوى
٢١١- فردينان دوسوسير جوناثان كلر
٢١٢- قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان مرزيان بن رستم بن شروين
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر ريمون فلاور
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع أنتونى جيندز
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراغى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان صمويل بيكيت وهارولد بينتر
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية) خوليو كورتاثان
٢١٩- بقايا اليوم (رواية) كازو إيشجورو
٢٢٠- الهبولية فى الكون بارى پاركر
٢٢١- شعرية كفافى جريجورى جوزدانيس
٢٢٢- فرانز كافكا رونالد جراى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر باول فيرابند
٢٢٤- دمار يوغسلافيا برانكا ماجاس
٢٢٥- حكاية غريق (رواية) جابرييل جارتيا ماركيت
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى ديفيد هريت لورانس
- سعيد الغانمى
محسن سيد فرجاني
مصطفى حجازى السيد
محمود علاوى
محمد عبد الواحد محمد
ماهر شفيق فريد
محمد علاء الدين منصور
أشرف الصباغ
جلال السعيد الحفناوى
إبراهيم سلامة إبراهيم
جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
فخرى لبيب
أحمد الانتصارى
مجاهد عبد المنعم مجاهد
جلال السعيد الحفناوى
أحمد هويدي
أحمد مستجير
على يوسف على
محمد أبو العطا
محمد أحمد صالح
أشرف الصباغ
يوسف عبد الفتاح فرج
محمود حمدي عبد الغنى
يوسف عبدالفتاح فرج
سيد أحمد على الناصرى
محمد محبى الدين
محمود علاوى
أشرف الصباغ
نادية البنهاوى
على إبراهيم متوفى
طلعت الشايب
على يوسف على
رفعت سلام
نسيم مجلى
السيد محمد نفادى
منى عبدالظاهر إبراهيم
السيد عبدالظاهر السيد
طاهر محمد على البربرى

- ٢٢٧- المسرح الإسباني في القرن السابع عشر خوسيه ماريّا ديث بوركي
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن چانيت وولف
٢٢٩- مازق البطل الوحيد نورمان كيجان
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر فرانسواز چاكوب
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية) خايمي سالوم بيدال
٢٣٢- ما بعد المعلومات توم ستونير
٢٣٣- فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي آرثر هيرمان
٢٣٤- الإسلام في السودان ج. سينسر تريمينجهام
٢٣٥- ديوان شمس تبریزی (ج١) مولانا جلال الدين الرومي
٢٣٦- الولاية ميشيل شوبكفيتش
٢٣٧- مصر أرض الوادي روبين فيدين
٢٣٨- العولة والتحرير تقرير لمنظمة الأنكتاد
٢٣٩- العربي في الأدب الإسرائيلي جيلّا راماز - رايوخ
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار كاي حافظ
٢٤١- في انتظار البرابرة (رواية) ج. م. كوتزي
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض وليام إميسون
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١) ليثي بروفنسال
٢٤٤- الغليان (رواية) لورا إسكيبيل
٢٤٥- نساء مقاتلات إليزابيتا آديس وآخرون
٢٤٦- مختارات قصصية جابريل چارثيا ماركيت
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحدائق في مصر والتر أرميرست
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية) أنطونيو جالا
٢٤٩- لغة التمزق (شعر) دراجو شتامبوك
٢٥٠- علم اجتماع العلوم دومنيك فينك
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢) جورديون مارشال
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية مارچو بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية ل. أ. سيمينوفا
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة ديف روينسون وجودي جروفز
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون ديف روينسون وجودي جروفز
٢٥٦- أقدم لك: ديكرات ديف روينسون وكريس جارات
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة وليم كلى رايت
٢٥٨- الفجر سير أنجوس فريزر
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور نخبة
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (ج٢) جورديون مارشال
٢٦١- رحلة في فكر زكي نجيب محمود زكي نجيب محمود
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية) إدواردو مندوتا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن چون جرين
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة هوراس وشلّي
- السيد عبدالظاهر عبدالله
ماري تيريز عبدالمنيع وخالد حسن
أمير إبراهيم العمري
مصطفى إبراهيم فهمي
جمال عبدالرحمن
مصطفى إبراهيم فهمي
طلعت الشايب
فؤاد محمد عكود
إبراهيم الدسوقي شتا
أحمد الطيب
عنايات حسين طلعت
ياسر محمد جادالله وعربي مديولي أحمد
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
صلاح محبوب إدريس
ابتنسام عبدالله
صبري محمد حسن
بإشراف: صلاح فضل
نادية جمال الدين محمد
توفيق علي منصور
علي إبراهيم منوفي
محمد طارق الشرقاوي
عبداللطيف عبدالحليم
رفعت سلام
ماجدة محسن أباظة
بإشراف: محمد الجوهري
علي بدران
حسن بيومي
إمام عبد الفتاح إمام
إمام عبد الفتاح إمام
إمام عبد الفتاح إمام
محمود سيد أحمد
عبادة كحيلة
فاروجان كازانچيان
بإشراف: محمد الجوهري
إمام عبد الفتاح إمام
محمد أبو العطا
علي يوسف علي
لويس عوض

- ٢٦٥- روايات مترجمة أوسكار وايلد وصمويل جونسون
٢٦٦- مدير المدرسة (رواية) جلال آل أحمد
٢٦٧- فن الرواية ميلان كونديرا
٢٦٨- ديوان شمس تبريزي (ج٢) مولانا جلال الدين الرومي
٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١) وليم جيفور بالجريف
٢٧٠- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢) وليم جيفور بالجريف
٢٧١- الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ توماس سى. باترسون
٢٧٢- الأديرة الأثرية فى مصر سى. سى. والترز
٢٧٣- الاصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي فى مصر جوان كول
٢٧٤- السيدة باربارا (رواية) رومولو جاييجوس
٢٧٥- ت. س. إليوت شاعرًا وناقداً وكاتباً مسرحياً مجموعة من النقاد
٢٧٦- فنون السينما مجموعة من المؤلفين
٢٧٧- الجينات والصراع من أجل الحياة براين فورد
٢٧٨- البدايات إسحاق عظيموف
٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية ف.س. سوندرز
٢٨٠- الأم والنصيب وقصص أخرى بريم شند وآخرون
٢٨١- الفردوس الأعلى (رواية) عبد الحليم شرر
٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية لويس وولبرت
٢٨٣- السهل يحترق وقصص أخرى خوان رولفو
٢٨٤- هرقل مجنوناً (مسرحية) يوريبيديس
٢٨٥- رحلة خواجه حسن نظامى الدهلوى حسن نظامى الدهلوى
٢٨٦- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراغى
٢٨٧- الثقافة والعلمة والنظام العالمى أنتونى كنج
٢٨٨- الفن الروائى ديفيد لودج
٢٨٩- ديوان منوچهرى الدامغانى أبو نجم أحمد بن قوص
٢٩٠- علم اللغة والترجمة جورج مونان
٢٩١- تاريخ المسرح الإشباني فى القرن العشرين (ج١) فرانثيسكو رويس رامون
٢٩٢- تاريخ المسرح الإشباني فى القرن العشرين (ج٢) فرانثيسكو رويس رامون
٢٩٣- مقدمة للأدب العربى روجر آلن
٢٩٤- فن الشعر بوالو
٢٩٥- سلطان الأسطورة جوزيف كامبل وبيل موريز
٢٩٦- مكبث (مسرحية) وليم شكسبير
٢٩٧- فن النحو بين اليونانية والسريانية ليونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى
٢٩٨- مأساة العبيد وقصص أخرى نخبة
٢٩٩- ثورة فى التكنولوجيا الحيوية جين ماركس
٣٠٠- أسطورة بريمثيوس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى (ج١) لويس عوض
٣٠١- أسطورة بريمثيوس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى (ج٢) لويس عوض
٣٠٢- أقدم لك: فنجنشتين جون هيتون وجودى جروفر
لويس عوض
عادل عبدالمنعم على
بدر الدين عرودى
إبراهيم الدسوقي شتا
صبرى محمد حسن
صبرى محمد حسن
شوقى جلال
إبراهيم سلامة إبراهيم
عنان الشهاوى
محمود على مكى
ماهر شفيق فريد
عبدالقادر التلمسانى
أحمد فوزى
ظريف عبدالله
طلعت الشايب
سمير عبدالحميد إبراهيم
جلال الحفناوى
سمير حنا صادق
على عبد الرعوف البمبى
أحمد عثمان
سمير عبد الحميد إبراهيم
محمود علاوى
محمد يحيى وآخرون
ماهر البطوطى
محمد نور الدين عبدالمنعم
أحمد زكريا إبراهيم
السيد عبد الظاهر
السيد عبد الظاهر
مجدى توفيق وآخرون
رجاء ياقوت
بدر الديب
محمد مصطفى بدوى
ماجدة محمد أنور
مصطفى حجازى السيد
هاشم أحمد محمد
جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
جمال الجزيرى و محمد الجندى
إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣-	أقدم لك: بوذا	جين هوب ويورن فان لون	إمام عيد الفتح إمام
٣٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عيد الفتح إمام
٣٠٥-	الجد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحاسة: النقد الكانطي للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديفيد بايبيو وهوارد سلينا	محمود مكي
٣٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز ويورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٣١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج. كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبيويس	أسعد حليم
٣١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤-	مارسيل بوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦-	محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧-	بلا غد	س. شير لايموفا - س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩-	صور دريدا	جايتري سيبفاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	ليفى برو قنسال	ياشراف: صلاح فضل
٣٢٢-	وجهات نظر حيية فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كلينپاور	خالد مقلح حمزة
٣٢٣-	فن الساتورا	تراث يوناننى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علوى
٣٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز يقوش
٣٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١-	عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣-	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحي العشرى
٣٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧-	فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (ج ٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

حسن حلمي	راينر ماريا ريلكه	قصائد من رلكه (شعر)	٣٤١-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبدالرحمن الجامي	سلامان وأيسال (شعر)	٣٤٢-
سمير عبد ربه	نادين جورديمر	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	٣٤٣-
سمير عبد ربه	بيتر بالانجيو	الموت في الشمس (رواية)	٣٤٤-
يوسف عبد الفتاح فرج	يونه ندائى	الركض خلف الزمان (شعر)	٣٤٥-
جمال الجزيري	رشاد رشدى	سحر مصر	٣٤٦-
بكر الحلو	چان كوكتو	الصبية الطائشون (رواية)	٣٤٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كوبريلى	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (ج١)	٣٤٨-
أحمد عمر شاهين	آرثر والدهورن وآخرون	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	٣٤٩-
عطية شحاتة	مجموعة من المؤلفين	بانوراما الحياة السياحية	٣٥٠-
أحمد الانصارى	چوزايا رويس	مبادئ المنطق	٣٥١-
نعيم عطية	قسطنطين كفافيس	قصائد من كفافيس	٣٥٢-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامى في الأندلس: الزخرفة الهندسية	٣٥٣-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامى في الأندلس: الزخرفة النباتية	٣٥٤-
محمود علاوى	حجت مرتجى	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	٣٥٥-
بدر الرفاعى	بول سالم	الميراث المر	٣٥٦-
عمر الفاروق عمر	تيموثى فريك وبيتر غاندى	متون هرمس	٣٥٧-
مصطفى حجازى السيد	نخبة	أمثال الهوسا العامية	٣٥٨-
حبيب الشارونى	أفلاطون	محاورة بارمنيدس	٣٥٩-
ليلى الشربيني	أندريه چاكوب ونويلا باركان	أنثروبولوجيا اللغة	٣٦٠-
عاطف معتمد وأمال شاور	آلان جرينجر	التصحر: التهديد والمجابهة	٣٦١-
سيد أحمد فتح الله	هاينرش شبورل	تلميذ بابينرج (رواية)	٣٦٢-
صبرى محمد حسن	ريتشارد چيبسون	حركات التحرير الأفريقية	٣٦٣-
نجلاء أبو عجاج	إسماعيل سراج الدين	حادثة شكسبير	٣٦٤-
محمد أحمد حمد	شارل بودلير	سام باريس (شعر)	٣٦٥-
مصطفى محمود محمد	كلاريسا بنكولا	نساء يركضن مع الذئاب	٣٦٦-
البراق عبدالهادى رضا	مجموعة من المؤلفين	القلم الجرىء	٣٦٧-
عابد خزندار	چيرالد پرنس	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	٣٦٨-
فوزية العشماوى	فوزية العشماوى	المرأة في أدب نجيب محفوظ	٣٦٩-
فاطمة عبدالله محمود	كليزلا لويت	الفن والحياة في مصر الفرعونية	٣٧٠-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كوبريلى	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (ج٢)	٣٧١-
وحيد السعيد عبدالحميد	وانغ مينغ	عاش الشباب (رواية)	٣٧٢-
على إبراهيم منوفى	أومبرتو إيكو	كيف تعد رسالة دكتوراه	٣٧٣-
حمادة إبراهيم	أندريه شديد	اليوم السادس (رواية)	٣٧٤-
خالد أبو اليزيد	ميلان كونديرا	الخلود (رواية)	٣٧٥-
إدوار الخراط	چان أنوى وآخرون	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	٣٧٦-
محمد علاء الدين منصور	إدوارد براون	تاريخ الأدب في إيران (ج٤)	٣٧٧-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد إقبال	المسافر (شعر)	٣٧٨-

جمال عبدالرحمن	سنيل باث	٣٧٩- ملك في الحديقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جونتر جراس	٣٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا إبراهيم يوسف	ر.ل. تراسك	٣٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادى	بهاء الدين محمد اسفنديار	٣٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٣٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد على بهزادراد	٣٨٥- مشترى العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٣٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوى
بهاء چاهين	چون دن	٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. فى. روبرتس	٣٩٠- الأرضيات والمدن الكبرى
منى الدروبي	مايف بينشى	٣٩١- الحافلة الليلية (رواية)
عبداللطيف عبدالعليم	فرناندو دى لاجرانجا	٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيرى	ندوة لويس ماسينيون	٣٩٣- فى قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	پول ديثيز	٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٣٩٥- آلام سياوش (رواية)
محمود علاوى	تقى نجارى راد	٣٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتى شين	٣٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٣٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	٣٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممدوح عبد المنعم	زيارون ساردر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممدوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج
عماد حسن بكر	تودور شتورم وجونفرد كولر	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
طلبية خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه
عنان الشهاوى	چوان فوتشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغورة	كارل بوير	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	چينيفر أكرمان	٤١١- همس من الماضى
بإشراف: صلاح فضل	ليفى برؤنسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (٢، ج٢)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفا	٤١٤- الجمهورية العالمية للأداب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش نورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	أ.أ. رتشاردز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر

- ٤١٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥) رينيه ويليك
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة في مصر العشمانية چين هاتواى
٤١٩- العصر الذهبي للإسكندرية چون مارلو
٤٢٠- مكرى ميجاس (قصة فلسفية) قولتير
٤٢١- الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول روى متحدة
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١) ثلاثة من الرحالة
٤٢٣- إسرارات الرجل الطيف نخبة
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) نور الدين عبدالرحمن الجامى
٤٢٥- من طاووس إلى فرح محمود طلوعى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى نخبة
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية) باى إنكلان
٤٢٨- الخزنة الخفية محمد هوتك بن داود خان
٤٢٩- أقدم لك: هيجل ليود سينسر وأندزجى كروز
٤٣٠- أقدم لك: كانط كرسنوفر وانت وأندزجى كليموفسكى
٤٣١- أقدم لك: فوكو كريس هوروكس وزوران جفتيك
٤٣٢- أقدم لك: ماكيافالى پاتريك كيرى وأوسكار زاريت
٤٣٣- أقدم لك: جويس ديفيد نوريس وكارل فلنت
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية دونكان هيث وچودى بورهام
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة نيكولاس زربرج
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١) فردريك كويلستون
٤٣٧- رحلة هندي في بلاد الشرق العربي شبلى النعمانى
٤٣٨- بطلات وضحايا إيمان ضياء الدين بيبيرس
٤٣٩- موت المرابى (رواية) صدر الدين عيني
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة كرسن بروستاد
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) أرونداتى روى
٤٤٢- حثشبسوت: المرأة الفرعونية فوزية أسعد
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها كيس فرستينغ
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة لاوريت سيجورنه
٤٤٥- حول وزن الشعر پرويز ناتل خانلرى
٤٤٦- التحالف الأسود ألكسندر كوكبين وجيفرى سانت كلير
٤٤٧- ملحمة السيد تراث شعبى إسباني
٤٤٨- الفلاحون (ميراث الترجمة) الأب عيروط
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية نخبة
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية صوفيا فوكا وريببكا رايت
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية ريتشارد أوزبورن وبورن فان لون
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة چان لوك أرنو
٤٥٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية رينيه بريدال
- مجاهد عبدالمنعم مجاهد
عبد الرحمن الشيخ
نسيم مجلى
الطيب بن رجب
أشرف كيلانى
عبدالله عبدالرازق إبراهيم
وحيد النقاش
محمد علاء الدين منصور
محمود علاوى
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
ثرىا شلبى
محمد أمان صافى
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
حمدى الجابرى
عصام حجازى
ناجى رشوان
إمام عبدالفتاح إمام
جلال الحفناوى
عايدة سيف الدولة
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
محمد طارق الشراوى
فخرى ليب
ماهر جويجاتى
محمد طارق الشراوى
صالح علمانى
محمد محمد يونس
أحمد محمود
الطاهر أحمد مكى
محي الدين اللبان ووليم داوود مرقس
جمال الجزيرى
جمال الجزيرى
إمام عبد الفتاح إمام
محيى الدين مزيد
حليم طوسون وفؤاد الدهان
سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فريدريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تتسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	المويسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصه إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلى	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الصبايا بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج ولى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساي ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياكوس	رشيد بنخود
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالعليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسْرُل: الفلسفة علماً دقيقاً	إدموند هُسْرُل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار البيغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	چى فارچيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد پالمز	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوى	إيوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج١)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والتولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز روكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (ج١)	آرثر جولد هامر	سحر فراچ
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبد المنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (ج١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (ج٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلز	عبد الحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبد الباقي جلبنارلى	عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	أدم صيرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبد الرزاق عيد
٥١١-	كوكب مرقع (رواية)	آن تيلز	عبد الحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريغان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كوار	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	آرنولد واشنطن وديونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الويلع الفرنسى بمصر من العلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبد الوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمذجن	باسيليو بابون مالونانو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرويل ووليم رانكين	محى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميرفيس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفل إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه چينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذى حدث فى «حدث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢-	المغامر والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعي
٥٣٣-	تعلم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشراوى
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لاي	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزیز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هارينسون	شوقى جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨-	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلز	محمد الحديدى
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤١-	هى تتخيل وهلاس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	پاتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنتشل وآخرون	حمدي الجابرى
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وأن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزيرن ويورن فان لون	حمدي الجابرى
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتا جانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم ويبيرو	حمدي الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثريانتس	على عبد الرؤوف البمبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابرى
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلابين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاينيتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاينيتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المقتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١-	تاريخ النقد الإشباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب في زمن الفراغة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فريد	ريتشارد ايجناتس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤-	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعي
٥٧٥-	الاقتصاد السياسي للعولة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الرزق
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وجودي جرونز	محبي الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج ١)	جون فيزر ويول سيترجز	بإشراف: محمد فتحي عبدالهادي
٥٨١-	الحققي يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجبران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادي	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاج (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالمكوس وروى أرمنز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصيني	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزیز حمدي
٥٨٨-	أمنحوتب الثالث	أنيس كابرول	ماهر جويجاتي
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبيوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدي عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	علي عبدالنواب علي وصالح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبري السوربوني	مجدي عبدالحافظ وعلي كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليري	بكر الطلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزي
٥٩٥-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج ٢)	إكوانو بانولي	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية في العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلم غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومي علي قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهريين	محمود علاوي
٦٠٠-	الإسلام في التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلي
٦٠٢-	ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافي	آرثر أيزنبرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاريسي
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج ١)	باتريك ل. أبوت	توفيق علي منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكي (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمي
٦٠٦-	قصة البردي اليوناني في مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدني
٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج ١)	هاري سينت فيليبي	صبري محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج ٢)	هاري سينت فيليبي	صبري محمد حسن

شوقي جلال	أجنر فوج	الانتخاب الثقافي	٦٠٩-
على إبراهيم منوفى	رفائيل لويث جوثمان	العمارة المجدنة	٦١٠-
فخرى صالح	تيرى إيجلتون	النقد والأيدولوجية	٦١١-
محمد محمد يونس	فضل الله بن حامد الحسيني	رسالة النفسية	٦١٢-
محمد فريد حجاب	كولن مايكل هول	السياحة والسياسة	٦١٣-
منى قطان	فوزية أسعد	بيت الأقصر الكبير (رواية)	٦١٤-
محمد رفعت عواد	أليس بسيريني	عرض الأحداث التي وقعت في بغداد من ١٩١٧ إلى ١٩٩٩	٦١٥-
أحمد محمود	روبرت يانج	أساطير بيضاء	٦١٦-
أحمد محمود	هوراس بيك	الفولكلور والبحر	٦١٧-
جلال البنا	تشارلز فيليبس	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	٦١٨-
عايدة الباجوري	ريمون استانبولى	مفاتيح اورشليم القدس	٦١٩-
بشير السباعي	توماس ماستناك	السلام الصليبي	٦٢٠-
محمد السباعي	عمر الخيام	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	٦٢١-
أمير نبيه وعبدالرحمن حجازي	أى تشينغ	أشعار من عالم اسمه الصين	٦٢٢-
يوسف عبدالفتاح	سعيد قانعى	نوار جحا الإيراني	٦٢٣-
غادة الحلواني	نخبة	شعر المرأة الأفريقية	٦٢٤-
محمد برادة	جان چينيه	الجرح السرى	٦٢٥-
توفيق على منصور	نخبة	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	٦٢٦-
عبدالوهاب علوب	نخبة	حكايات إيرانية	٦٢٧-
مجدى محمود المليجى	تشارلس داروين	أصل الأنواع	٦٢٨-
عزة الخميسى	نيقولا جويات	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	٦٢٩-
صبرى محمد حسن	أحمد بللو	سيرتى الذاتية	٦٣٠-
بإشراف: حسن طلب	نخبة	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	٦٣١-
رانيا محمد	لولورس برامون	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	٦٣٢-
حمادة إبراهيم	نخبة	الحب وفنونه (شعر)	٦٣٣-
مصطفى البهنساوى	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مكتبة الإسكندرية	٦٣٤-
سمير كريم	جودة عبد الخالق	التثيت والتكيف فى مصر	٦٣٥-
سامية محمد جلال	جناب شهاب الدين	حج يولنده	٦٣٦-
بدر الرفاعى	ف. روبرت هنتر	مصر الخديوية	٦٣٧-
فؤاد عبد المطلب	روبرت بن وارين	الديمقراطية والشعر	٦٣٨-
أحمد شافعى	تشارلز سيميك	فندق الأرق (شعر)	٦٣٩-
حسن حبشى	الأميرة أناكومينا	ألكسياد	٦٤٠-
محمد قدرى عمارة	برتراند رسل	برتراند رسل (مختارات)	٦٤١-
ممدوح عبد المنعم	چوناثان ميلر ويوردين فان لون	أقدم لك: داروين والتطور	٦٤٢-
سمير عبدالحميد إبراهيم	عبد الماجد الدرايادى	سفرنامه حجاز (شعر)	٦٤٣-
فتح الله الشيخ	هوارد د.تيرنر	العلوم عند المسلمين.	٦٤٤-
عبد الوهاب علوب	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	٦٤٥-
عبد الوهاب علوب	سپهر ذبيح	قصة الثورة الإيرانية.	٦٤٦-

٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحي العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب غلوب
٦٥١-	ديليسييس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستندر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجنود	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وأنا راي هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجبار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الازمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولة	فريدريك جيمسون وماساو ميوشى	لىلى الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بىكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (ج٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (ج٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غربال
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم خطر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن
٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الاعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (ج١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى

٦٨٥-	الاعمال القصصية الكاملة (المصراء) (ج٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تاتووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدي الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حاتيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل ماييلين	حمدي الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وچودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وچودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سينسر وأندريجي كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التطفل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحدائة	وليم رود قيفيان	منى البرنس
٧٠٢-	مدونة جوستيان فى اللغة الرومانى (ميراث الترجمة)	جوستينيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مذكور
٧٠٦-	الشفرة الروائية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	أقدم لك: فالتز بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراغة من؟	دونالد مالكولم ريد	رؤف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشبائى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	درة الناج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (ج١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	الإلياذة (ج٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥-	سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحى زغلول
٧١٦-	جامعة كل المعارف (ج٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (ج٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (ج٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولدبرج	جميلة كامل
٧٢٠-	مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونام جونسون	على شعبان وأحمد الخطيب
٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت

٧٢٤-	اليسار الفرويدى	پول روبنسون	عبدہ الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	چون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غيرمو غوثاليس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باجين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	أن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكي
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج١)	هوارد زن	شعبان مكافى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	پاتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الثورة الملوكية	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاکوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الذنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	چوزيف أ. شومبيتر	حسن النعیمی
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريفيور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوجيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عثمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلی	نمر عارورى
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإشبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. ديبكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العين الساحرة	إنريكي خاردييل بونشلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	پاتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد
٧٥٩-	النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيبون مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت

٧٦٢-	المسلم عدوًا و صديقًا	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه مير درد الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تبيرى هنتش	غازى برو و خليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبيرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجونى سومبرا	ريكارنو جويرالديس	صبيرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحدائة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (ج٢)	چون فيزر و پول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديمقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرأة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحقاوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	چيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد و رضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠-	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارفن كارلسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣-	العولة والرعاية الإنسانية	ثيوك جورج و پول ويلدنچ	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساعة للطفل	ديفيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المذنبه (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الاهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاچى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاچين	منى الدوربى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	الطور ومعامل الطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإندريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	چون جريفيس	رعرف وصفى
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإشبانى (ج١)	نخبة	على عبد الرعوف البمبى
٧٩٦-	أفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى
٧٩٧-	الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨-	الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرود و دافيد جيلدرود	سميرة أبو الحسن
٧٩٩-	سلم السنوات	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال

عبد الجواد توفيق	ميشيل ماكارثي	٨٠٠- قضايا في علم اللغة التطبيقي
بإشراف: محسن يوسف	تقرير دولي	٨٠١- نحو مستقبل أفضل
شرين محمود الرفاعي	ماريا سوليداد	٨٠٢- مسلمو غرناطة في الاداب الأوروبية
عزة الخميسي	توماس باترسون	٨٠٣- التغيير والتنمية في القرن العشرين
درويش الحلوجي	دانييل ميرفيه-ليجي وچان بول ويلام	٨٠٤- سوسيوولوجيا الدين
طاهر البربري	كازو إيشيجورو	٨٠٥- من لا عزاء لهم (رواية)
محمود ماجد	ماجدة بركة	٨٠٦- الطبقة العليا المصرية
خيري دومة	ميريام كوك	٨٠٧- يحي حقي: تشريح مفكر مصري
أحمد محمود	ديفيد دابليو ليش	٨٠٨- الشرق الأوسط والولايات المتحدة
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كروپسي	٨٠٩- تاريخ الفلسفة السياسية (ج١)
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كروپسي	٨١٠- تاريخ الفلسفة السياسية (ج٢)
حسن النعيمي	جوزيف أشومبيتر	٨١١- تاريخ التحليل الاقتصادي (مج٢)
فريد الزاهي	ميشيل مافيزولي	٨١٢- تأمل العالم: الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية
نورا أمين	آني إرنو	٨١٣- لم أخرج من ليلى (رواية)
آمال الروبي	نافتال لويس	٨١٤- الحياة اليومية في مصر الرومانية
مصطفى ليبي عبدالغني	ه. أ. ولفسون	٨١٥- فلسفة المتكلمين (مج٢)
بدر الدين عروكي	فيليب روجيه	٨١٦- العدو الأمريكي
محمد لطفى جمعة	أفلاطون	٨١٧- مائدة أفلاطون: كلام في الحب
ناصر أحمد وياتسي جمال الدين	أندريه ريمون	٨١٨- الحرفيين والتجار في القرن ١٨ (ج١)
ناصر أحمد وياتسي جمال الدين	أندريه ريمون	٨١٩- الحرفيين والتجار في القرن ١٨ (ج٢)
طانيوس أفندي	وليم شكسبير	٨٢٠- هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبد الرحمن الجامي	٨٢١- هفت بيكر (شعر)
محمد نور الدين عبد المنعم	نخبة	٨٢٢- فن الرباعي (شعر)
أحمد شافعي	نخبة	٨٢٣- وجه أمريكا الأسود (شعر)
ربيع مفتاح	دافيد برتش	٨٢٤- لغة الدراما
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	٨٢٥- عصر النهضة في إيطاليا (ج١) (ميراث الترجمة)
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب يوكهارت	٨٢٦- عصر النهضة في إيطاليا (ج١) (ميراث الترجمة)
محمد علي فرج	دونالد پ. كول وثريا تركي	٨٢٧- أمل مطروح: البورالمستوطنين والذين يقسمون السلطات
رمسيس شحاتة	ألبرت أينشتين	٨٢٨- النظرية النسبية (ميراث الترجمة)
مجدي عبد الحافظ	إرنست رينان وجمال الدين الأفغاني	٨٢٩- مناظرة حول الإسلام والعلم
محمد علاء الدين منصور	حسن كريم بور	٨٣٠- رق العشق
محمد النادي وعطية عاشور	ألبرت أينشتين وليوبولد إنفلد	٨٣١- تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)
حسن النعيمي	جوزيف أشومبيتر	٨٣٢- تاريخ التحليل الاقتصادي (ج٢)
محسن الدمرداش	فرنر شميدرس	٨٣٣- الفلسفة الألمانية
محمد علاء الدين منصور	ذبيح الله صفا	٨٣٤- كنز الشعر
علاء عزمي	بيتر أوربان	٨٣٥- تشيخوف: حياة في صور
ممنوح البستاري	مرثيدس غارثيا	٨٣٦- بين الإسلام والغرب
علي فهمي عبدالسلام	ناتاليا فيكو	٨٣٧- عناكب في المصيدة

لبنى صبرى	نعوم تشومسكى	فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	٨٣٨-
جمال الجزيرى	ستيوارت سين ويورين قان لون	أقدم لك: النظرية النقدية	٨٣٩-
فوزية حسن	جوتهلد ليسينج	الخواتم الثلاثة	٨٤٠-
محمد مصطفى بدوى	وليم شكسبير	هملت: أمير الدانمارك	٨٤١-
محمد محمد يونس	فريد الدين العطار	منظومة مصيبت نامہ (مج٢)	٨٤٢-
محمد علاء الدين منصور	نخبة	من روائع القصيد الفارسى	٨٤٣-
سمير كريم	كريمة كريم	دراسات فى الفقر والعولة	٨٤٤-
طلعت الشايب	نيكولاس جويات	غياب السلام	٨٤٥-
عادل نجيب بشرى	ألفريد أدلر	الطبيعة البشرية	٨٤٦-
أحمد محمود	مايكل ألبرت	الحياة بعد الرأسمالية	٨٤٧-
عبد الهادى أبو ريدة	يوليوس فلهاوزن	تاريخ النولة العربية (ميراث الترجمة)	٨٤٨-
بدر توفيق	وليم شكسبير	سونيتات شكسبير	٨٤٩-
جابر عصفور	مقالات مختارة	الخيال، الأسلوب، الحداثة	٨٥٠-
يوسف مراد	كلود برنار	الطب التجريبي (ميراث الترجمة)	٨٥١-
مصطفى إبراهيم فهمى	ريتشارد دوكنز	العلم والحقيقة	٨٥٢-
على إبراهيم منوفى	باسيليو يابون مالدونادو	العارة فى الأندلس: عارة الفن والحصون (مج١)	٨٥٣-
على إبراهيم منوفى	باسيليو يابون مالدونادو	العارة فى الأندلس: عارة المدن والحصون (مج٢)	٨٥٤-
محمد أحمد حمد	جيرارد ستيم	فهم الاستعارة فى الأدب	٨٥٥-
عائشة سويلم	فرانثيسكو ماركيث يانو بيانوبا	القضية المويسكية من وجهة نظر أخرى	٨٥٦-
كامل عويد العامرى	أندريه بريتون	نادجا (رواية)	٨٥٧-
بيومى قنديل	ثيو هراماز	جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية	٨٥٨-
مصطفى ماهر	إيف شيمل	السياسة فى الشرق القديم	٨٥٩-
عادل صبحى تكللا	قان بملن	مصر وأوروبا	٨٦٠-
محمد الخولى	چين سميث	الإسلام والمسلمون فى أمريكا	٨٦١-
محسن الدمرداش	أرتور شنييتسلر	بيبغاء الكاكابو	٨٦٢-
محمد علاء الدين منصور	على أكبر دلفى	لقاء بالشعراء	٨٦٣-
عبد الرحيم الرفاعى	دورين إنجرامز	أوراق فلسطينية	٨٦٤-
شوقى جلال	تيرى إيجلتون	فكرة الثقافة	٨٦٥-
محمد علاء الدين منصور	مجموعة من المؤلفين	رسائل خمس فى الآفاق والأنفس	٨٦٦-
صبرى محمد حسن	ديفيد مايلو	المهمة الاستوائية (رواية)	٨٦٧-
محمد علاء الدين منصور	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	الشعر الفارسى المعاصر	٨٦٨-
شوقى جلال	روين دونيار وآخرون	تطور الثقافة	٨٦٩-
حمادة إبراهيم	نخبة	عشر مسرحيات (ج١)	٨٧٠-
حمادة إبراهيم	نخبة	عشر مسرحيات (ج٢)	٨٧١-
محسن فرجاني	لاوتسو	كتاب الطاو	٨٧٢-
بهاء شاهين	تقرير صادر عن اليونسكو	معلمون لمدارس المستقبل	٨٧٣-
ظهور أحمد	جاويد إقبال	النهر الخالد (مج١)	٨٧٤-
ظهور أحمد	جاويد إقبال	النهر الخالد (مج٢)	٨٧٥-

- ٨٧٦- دراسات فى الموسيقى الشرقية (ج١) هنرى جورج فارمر
٨٧٧- أدب الجدل والذفاغ فى العربية موريتس شتينثيدر
٨٧٨- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (ج١، ج٢) تشارلز دوتى
٨٧٩- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (ج١، ج٢) تشارلز دوتى
٨٨٠- الواحات المفقودة أحمد حسنين بك
٨٨١- المستنبيرون : خدمة وخيانة جلال آل أحمد
٨٨٢- أغانى شيراز (ج١) (ميراث الترجمة) حافظ الشيرازى
٨٨٣- أغانى شيراز (ج٢) (ميراث الترجمة) حافظ الشيرازى
٨٨٤- تعلم الأطفال الصغار باربرا تيزار ومارتن هيوز
٨٨٥- روح الإرهاب چان بودريار
٨٨٦- الترجمة والإمبراطورية دوجلاس روبنسون
٨٨٧- غزليات سعدى (شعر) سعدى الشيرازى
٨٨٨- أزهار مسلك الليل (رواية) مريم جعفرى
٨٨٩- سارنورس (ميراث الترجمة) وليم فوكنر
٨٩٠- منتخبات أشعار فراغى مخدومقلى فراغى
٨٩١- مفاوضات مع الموتى مارجريت أتوود
٨٩٢- تاريخ المسيحية الشرقية عزيز سوريال عطية
٨٩٣- عبادة الإنسان الحر برتراند راسل
٨٩٤- الطريق إلى مكة محمد أسد
٨٩٥- وادى الفوضى (رواية) فريدريش هورينمات
٨٩٦- شعر الضفاف الأخرى نخبة
٨٩٧- اختراق الجزيرة العربية ديفيد جورج هوجارت
٨٩٨- الإسلام والعلم برويز أمير على
٨٩٩- الدبلوماسية الفاعلة بيتر مارشال
٩٠٠- تيارات نقدية محدثة مقالات مختارة
٩٠١- مختارات من شعر لى جاو شينج لى جاو شينج
٩٠٢- آلهة مصر القديمة وأساطيرها روبرت أرنولد
٩٠٣- أفلام ومناهج (مج١) بيل نيكولز
٩٠٤- أفلام ومناهج (مج٢) بيل نيكولز
٩٠٥- تراث الهند ج. ت. جارات
٩٠٦- أسس الحوار فى القرآن هيربرت بوسه
٩٠٧- أرثر.. متعة الحياة (رواية) فرانسواز چيرو
٩٠٨- الحلقة النقدية ديفيد كوزنز هوى
٩٠٩- الفنون والآداب تحت ضغط العولمة چووست سمايرز
٩١٠- بروميثيوس بلا قيود دافيد س. ليندس
٩١١- غبار النجوم جون جريبين
٩١٢- ترجمت يحيى حقى (ج١) (ميراث الترجمة) روايات مختارة
٩١٣- ترجمت يحيى حقى (ج٢) (ميراث الترجمة) مسرحيات مختارة
- أمانى المنيارى
صلاح محبوب
صبرى محمد حسن
صبرى محمد حسن
عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
سلوى عباس
إبراهيم الشواربى
إبراهيم الشواربى
محمد رشدى سالم
بدر عرودى
ثائر ديب
محمد علاء الدين منصور
هويدا عزت
ميخائيل رومان
الصفصافى أحمد القطورى
عزة مازن
إسحاق عبيد
محمد قدرى عمارة
رفعت السيد على
يسرى خميس
زين العابدين فؤاد
صبرى محمد حسن
محمود خيال
أحمد مختار الجمال
جابر عصفور
عبد العزيز حمدى
مروة الفقى
حسين بيومى
حسين بيومى
جلال السعيد الحفناوى
أحمد هويدى
فاطمة خليل
خالد حامد
طلعت الشايب
مى رفعت سلطان
عزت عامر
يحيى حقى
يحيى حقى

يحيى حقي	ترجمت يحيى حقي (ج٣) (ميراث الترجمة)	ديزمووند ستيوارت	٩١٤-
منيرة كيوان	المرأة في أثينا: الواقع والقانون	روجر جست	٩١٥-
سامية الجندى وعبد العظيم حماد	الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	٩١٦-
إشراف: أحمد عثمان	موسوعة كمبريدج (ج١)	نخبة	٩١٧-
إشراف: فاطمة موسى	موسوعة كمبريدج (ج٤)	نخبة	٩١٨-
إشراف: رضوى عاشور	موسوعة كمبريدج (ج٩)	نخبة	٩١٩-
فاطمة قنديل	خليل جبران: حياته وعالمه	جين جبران و خليل جبران	٩٢٠-
ثرثيا إقبال	لله الأمر (رواية)	أحمدو كوروما	٩٢١-
جمال عبد الرحمن	الموريكيون في إسبانيا وفي المنفى	ميكيل دي إيبالثا	٩٢٢-
محمد حرب	ملحمة حرب الاستقلال (شعر)	ناظم حكمت	٩٢٣-
فاطمة عبد الله	حتشيسوت: عظمة وسحر وغموض	كريستيان دي روش نوبلكور	٩٢٤-
فاطمة عبد الله	رسميس الثاني: فرعون المعجزات	كريستيان دي روش نوبلكور	٩٢٥-
صبرى محمد حسن	تحرف في صحراء الجنوة العربية (ج٢، ج٣)	تشارلز دوتى	٩٢٦-
صبرى محمد حسن	تحرف في صحراء الجنوة العربية (ج٢، ج٣)	تشارلز دوتى	٩٢٧-
عزت عامر	سجون الضوء	كيتى فرجسون	٩٢٨-
مجدى المليجي	نشأة الإنسان (مج١)	تشارلس داروين	٩٢٩-
مجدى المليجي	نشأة الإنسان (مج٢)	تشارلس داروين	٩٣٠-
مجدى المليجي	نشأة الإنسان (مج٣)	تشارلس داروين	٩٣١-
إبراهيم الشواربى	حلق السحر في نفق الشعر (ميراث الترجمة)	رشيد الدين العمري	٩٣٢-
على منوفى	اللاعقلانية الشعرية	كارلوس بوسونيو	٩٣٣-
طلعت الشايب	محنة الكاتب الأفريقى	تشارلز لارسون	٩٣٤-
علا عادل	تاريخ الفن الألمانى	فولكر جيبهارت	٩٣٥-
أحمد فوزى عبد الحميد	بيولوجيا الجحيم	إد ريجيس	٩٣٦-
عبدالحى سالم	هيا نحكى (قصص أطفال)	أحمد ندالو	٩٣٧-
سعيد العلمي	الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيجر	بيير بورديو	٩٣٨-
أحمد مستجير	سجن العقل	ستيفن چونسون	٩٣٩-
علاء على زين العابدين	اليابان الحديثة: قضايا وآراء	مجموعة مقالات	٩٤٠-
صبرى محمد حسن	الجماليات لم يولدن بعد	أى كوينى أرماء	٩٤١-
وجيه سمعان عبد المسيح	القرن الجديد	إريك هويسبوم	٩٤٢-
محمد عبد الواحد	لقاء فى الظلام	مختارات من القصص الأفريقية	٩٤٣-
سمير جريس	الكونتراباص	پاتريك زوسكيند	٩٤٤-
ثرثيا توفيق	أحلام يقظة جوال منفرد (ميراث الترجمة)	جان چاك روسو	٩٤٥-
محمد مهدى قناوى	الزار ومظاهره المسرحية فى إثيوبيا	ميشيل ليريس	٩٤٦-
محمد قدرى عمارة	ماوراء المعنى والحقيقة	برتراند راسل	٩٤٧-
فريد جورج بورى	أفريقيا منذ عام ١٨٠٠	رونالد أوليفر وأنتونى أتمور	٩٤٨-
نافع معلا	مقبرة الصدا	أندريه فيش	٩٤٩-
منى طلبة وأنور مغيث	فى علم الكتابة	چاك ديريدا	٩٥٠-
عماد حسن بكر	الاثهام (رواية)	فريدريش دورينمات	٩٥١-
تعيمة عبد الجواد	العبد ومسرحيات أخرى	أميرى بركة	٩٥٢-

٩٥٣-	مختارات من الشعر الإسباني (ج٢)	نخبة من الشعراء	على عبد الرؤوف البمبي
٩٥٤-	الاصول الاجتماعية لسياسة التوسعة في عهد محمد علي	فرد لوسون	عنان الشهاوي
٩٥٥-	الطب والاطباء	سيلفيا شيفولو	ماجدة أباطة
٩٥٦-	نعم، ليست لدينا نيوترونات	أ. ك. ديوني	سمير حنا صادق
٩٥٧-	الحركات الاجتماعية: (١٧٦٨-٢٠٠٤)	تشارلز تلي	ربيع وهبة
٩٥٨-	أصوات على هامش الحرب	مريام كوك	صلاح حزين
٩٥٩-	الموريسكيون في الفكر التاريخي	ميغيل أنخيل بونيس	وسام محمد جزر
٩٦٠-	محمد علي الكبير	الأمير عثمان إبراهيم وكارولين وعلى كورخان	هدى كشرود
٩٦١-	شعر الرعاة (ميراث الترجمة)	مختارات من الأدب اليوناني	محمد صقر خفاجة
٩٦٢-	مدخل إلى الفلسفة	وليام جيمس إيرل	عادل مصطفى
٩٦٣-	منتخبات شعرية	حسن رضا خان الهندي	فاطمة سيد عبد المجيد
٩٦٤-	أصول التطرف	كيمبرلي بليكر	هبة روف وتامر عبد الوهاب
٩٦٥-	روح مصر القديمة	أنا رويز	إكرام يوسف
٩٦٦-	ما وراء الطبيعة في إيران (ميراث الترجمة)	محمد إقبال	حسين مجيب المصري
٩٦٧-	فن الحرب (مجـ ١)	سون تزي	هشام المالكي
٩٦٨-	عالم الخوارق	ج. كوير	كمال الدين حسين
٩٦٩-	التليفزيون خطر على الديمقراطية	كارل بوهر وچون كوندري	مجدى عبد الحافظ
٩٧٠-	ربما في حلب ذات يوم وقصص أخرى	نخبة	أحمد الشيمي
٩٧١-	الأدب الفارسي القديم (ميراث الترجمة)	پاول هوزن	حسين مجيب المصري
٩٧٢-	الإسهامات الإيطالية في عهد محمد علي باشا	مقالات مختارة	عماد البغدادي
٩٧٣-	تطور فن المعادن الإسلامي	أولكر أرغين صوى	الصفصافي أحمد القطوري

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٠٣١٨ / ٢٠٠٥

